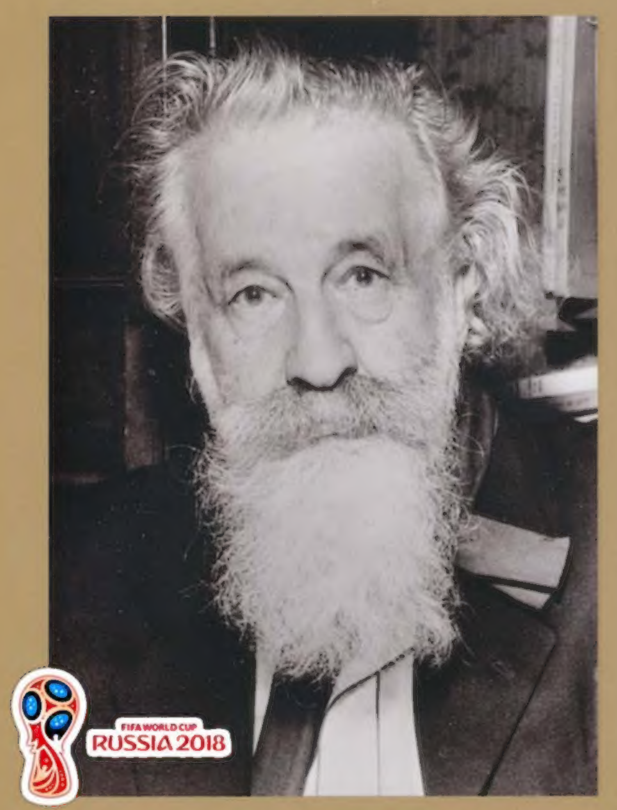
غاستون باشلار



الأرض وأحلام يقظة الإرادة

بحث في خيال القوى

ترجمه عن الفرنسيّة

قيصر الجليدي

غاستون باشلار

الأرض وأحلام يقظة الإرادة

بحث في خيال القوى

ترجمه عن الفرنسيّة

قيصر الجليدي

مراجعة

كاظم جهاد

بيانات الفهرسة أثناء النشر

BF173 .B14125 2018

Bachelard, Gaston, 1884- 1962

الأرض وأحلام يقظة الإرادة: بحث في خيال القوى/ تأليف غاستون باشلار ؛ ترجمة قيصر الجليدي ؛ مراجعة كاظم جهاد. ـ ط. 1. ـ أبوظبي : دائرة الثقافة والسياحة، كلمة، 2018.

464 ص. ؛ 14 × 21 سم.

ترجمة كتاب: La terre et les rêveries de la volonté

تدمك: 978-9948-24-007-5

1ـ التحليل النفسي. 2- التخيّل.

أ- جليدي، قيصر. ب- جهاد، كاظم. ج- العنوان.

يتضمّن هذا الكتاب ترجمة الأصل الفرنسيّ:

Gaston Bachelard

La terre et les rêveries de la volonté

(صورة الغلاف: باشلار في 1965، لمصوّر فوتوغرافيّ غير معروف)



www.kalima.ae

ص.ب: 94000 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، Info@kalima.ae هاتف: 579 5995 2 971+





الأرض وأحلام يقظة الإرادة

بحث في خيال القوى

المحتوى

الباب الثالث

مقدّمة المُراجِع

نقدّم في هذه السلسة، وعلى نحو متزامن، ترجمة قام بها قيصر الجليدي لكتابين للفيلسوف الفرنسيّ غاستون باشلار Gaston Bachelard وقع عليهما اختيارنا للإضافة المهمّة التي يأتيان بها لمعرفة القارئ العربيّ بحدوس هذا الفيلسوف وتحاليله. وهما في حقيقة الأمر كتاب في كتابين لم يشأ المؤلّف تقديمهما باعتبارهما جزءين، بل حافظ على الطابع المستقلّ لكلّ منهما، مؤكّداً في الأوان ذاته، في تقديمه الموسّع للكتاب الحاليّ كما في مناسبات أخرى، على كونهما مترابطين ويشكّلان شقّين من لوحة واحدة. فكلاهما مخصّصان للخيال الماديّ كما يتجلّى في الشعر بخاصّة في توجّهه إلى الأرض، من ناحية أحلام يقظة الإرادة في الكتاب الأوّل هذا، ومن جهة أحلام يقظة الرّاحة في الكتاب الثاني.

وُلد غاستون باشلار في 1884 في بلدة بارْ سور أوب Bar–sur–Aube في شرق فرنسا وتوفّي بباريس في 1962. نشأ في كنف عائلة متواضعة الموارد، وعمل منذ مطلع شبابه في دائرة البريد والبرق، مواصلاً في الأوان ذاته دراسته، بمفرده أغلب الأحيان، فهو معروفٌ بعصاميّته. نال إجازة الرياضيّات في 1912، وجُنّد في حرب 1914–1918، وعلّم الفيزياء والكيمياء في المدارس المتوسّطة في بلدته الأصليّة من 1919 إلى 1930. وكان قد نال إجازة الفلسفة في 1920 بعد سنة دراسيّة واحدة، ثمّ شهادة التبريز في 1922، ومذّاك صار يعلّم في الميدانين، الفلسفة والعلوميّات. نال في 1927 شهادة الدكتوراه في الآداب، وعُيّن في 1930 أستاذاً للفلسفة في جامعة ديجون Dijon، ثمّ شغل

في جامعة السوربون كرسيّ تاريخ العلوم وفلسفتها من 1940 إلى 1954، وفي الأوان ذاته أدار «معهد تاريخ العلوم والتقنيّات».

هكذا خاض باشلار تجربة معرفيّة مزدوجة، فكان أحد أعلام الإبستمولوجيا الفرنسية والعالمية وفيلسوفاً جدّد فهمنا لعمل الخيال في علاقته بالمادّة كما يتجلّى في لغة الشعراء. ترك في مجال العلوميّات كتباً مهمّة منها «تكوُّن الفكر العلميّ» *Formation de l'esprit scientifique* (1938) و«الفكر العلميّ الجديد» *Le Nouvel esprit scientifique* (1934)، و«فلسفة اللّا» *La philosophie du non* (1940). أمّا كتبه في قراءة الشعر من خلال ارتباطه بالخيال المادّيّ والعناصر الأربعة فقد مارست تأثيراً كبيراً على النقد الجديد، ومن أهمّها «التحليل النفسيّ للنّار» *La Psychanalyse du feu* و«الماء والأحلام» *L'eau et les rêves* و«الهواء والأحلام» *L'air et les songes* وعمله في الخيال الماديّ للأرض، في كتابيه اللذين تصدر ترجمتهما في هذه السلسلة.

منذ بداية هذه المسيرة الخصبة بشطرَيها الاثنين، انخرط باشلار في موروث التيّار الوضعيّ positiviste الفرنسيّ الذي عمل منذ أوغست كونت Auguste Comte على تكريس لغة علمية تجريدية محكومة بتطوّر تاريخيّ. وفي الأوان ذاته أعرب عن إصغاءٍ عميق للمثالية الألمانية التي أعطت الخيال مكانةً مهمّة. لكنّ باشلار لم يبقَ حبيس هذا الموروث المزدوج، بل أعاد قراءته وقام بتفجيره إذا جاز التعبير. ثمّ إنّه لم يخلط بين الميدانين، فلم يكن من نمط المتعالِين الذين يرون في العِلم شعراً، وفي الشعر مقاربة علميّة للوجود. لا بل عالج العلم بلغة تحليليّة صرفة مع تنبيه إلى مكانة الخيال حتّى في الممارسة العلميّة. وبالمقابل، قاربَ الشعر مقاربة منهجيّة تُرينا فيه تكافلات خفيّة تارةً وبيّنة طوراً بين الإنسان والعالَم والطبيعة والكون.

سواءً في الممارسة العلمية أو في التجربة الشعرية، ثمة في نظر باشلار توسيع للأنا ولِحاق بالوجود الكلّي يتمّان بطرقٍ مختلفة. يشكّل العِلم ممارسة جماعيّة يتخلّى فيها العالِم عن مصلحته الخاصّة، وعن طريق لغة تجريدية يلتحق بإرادة عامّة يُحيِّد من أجَلها انفعالاته ويحترس من عمل الصّوَر. أمّا في الشعر، فهناك أيضاً رحلة متواصلة من الخصوص إلى العموم: إذ تأتي لغة الشاعر وأحلامه وارتباطاته بالمادّة لتضع أناه في حوار وتفاعل مع الطبيعة والكون. هكذا تساهم الذات الشاعرة في استغوار موادّ الطبيعة وأشكالها وحركاتها، محوّلةً المكان الفعليّ أو الواقعيّ إلى مكانٍ أنطولوجيّ، والزمن العاديّ إلى زمنيّة شعريّة ووجوديّة تجمع صبواتها الخاصّة بصبوات الإنسان الأولى والتي ما لها من انتهاء. من هنا شكوى باشلار في ثاني هذين الكتابين من كون العالم الحديث قد أحلّ الشققَ الحديثة، الأحاديّة التكوين في الغالب والمتجاورة كالعلب، محلّ البيت القديم المكتنز بعليّته وطابقه المسكون وقبْوه. وذلك ممّا فقّر عمل الخيال وجرّده من كلّ غموضٍ ضروريّ أو من كلّ حميميّة. بيد أنّ الفيلسوف يستبشر في مواضع أخرى بإمكانات الوعي الحديث وقدرته على اجتراح مقارباتٍ شعرية للمادّة والعالم، جديدة.

ركّز باشلار أبحاثه الفلسفيّة في الأدب على الشعر، بما في ذلك القبسات السرديّة التي تتخلّل دراساته، إذ يحلّلها باعتبارها هي أيضاً شذرات شعرية. في نظره، ينفذ الشاعر إلى ذاته وإلى العالَم، وما إن يدع للّغة حريّتها في تسمية المشاعر والأشياء حتى ينفذ إلى طبقاتٍ في اللّاوعي البشريّ تجمعه بنماذج أصلية archétypes، أي أنماط حساسيةٍ وإدراكٍ وشعورٍ آتية من ماضي العرْق البشريّ. بهذا المعنى، ينطوي الشعر بالنسبة إليه على أونطولوجيا (عِلماً بالكينونة) وفينومينولوجيا (ظاهراتيّة) وبسيكولوجيا (علمَ نفسٍ) في آنٍ معاً.

لا هذا فحسب، بل رأى أنّ خيال الشعراء ليس خيالاً فنطازيّاً يعمل

بالتوهّم والاختراع المحضين، بل هو خيال منخرط في شبكة علاقات لا تفتأ تتعمّق وتتجدّد. علاقات بالمادّة خصوصاً، بالمعنى الشامل للكلمة، الطبيعيّة منها والمصنّعة، المعدن الخبيء في الأرض وكور الحدّاد مثلاً، المادّة التي تحتوي الإنسان وتكاد تبتلعه وتلك التي يُطوّعها هو ويعالجها. كبير الأشياء المتناهية في الكبر، وصغيرها المتناهي في الصغر سواءً بسواء.

إنّ الشاعر في نظر باشلار يكرّر أحاسيس الإنسان، ولكنّه لا يكرّر العبارات أو الصيَغ، بل يأتي كلّ شاعر حقيقيّ بصياغة لهذا الإحساس أو الشعور هي من الجدّة بحيث يبدو الإحساس نفسه وكأنّه جديد لم تفترعه لغة من قبل. هكذا يُعيد الشاعر الحقّ صياغة المعيش الإنسانيّ ويوسّعه فيما هو يُعيد صياغته.

هذا النفاذ من خلال الممارسة الشعريّة إلى حميميّة الإنسان أوّلاً، وإلى ما يأتيه من لاوعي الإنسانيّة ومن ذاكرة العرْق البشريّ ثانياً، وإلى حميميّة الأرض وامتدادات الكون الكبير، هذا النفاذ يتجلّى على نحو ملموس من خلال ارتباط الخيال بالمادّة، أي بالعناصر الأربعة. في أحاديث إذاعيّة شهيرة له حول أعماله على شعريّة المادّة، أكّد باشلار على أنّ «العناصر الأربعة لا تزال تشكّل مراكز للصوَر ومواطن محوريّة يجد فيها خيال الشعراء باعثاً غريباً لوحدة الخيال. بتعبير آخر، إنّ كلّ واحد من العناصر يُلفي نفسه وقد صار قاعدة لخيال يمكن دعوته خيالاً ماديّاً، ما دام هذا الخيال يتجاوز تأمّل الأشكال والألوان ليحلُم بثروات وقوى كامنة في قلب الأشياء وفي قلب العالَم»[1].

(1) يمكن الاستماع إلى محاضرة باشلار الحاملة عنوان **الخيال الشعريّ، الشّعر والعناصر** (*L'imagination poétique, La poésie et les éléments*)، عن طريق الرابط الإلكترونيّ التالي:

https://www.youtube.com/watch?v=N-UaXGNsAm8

وعن شموليّة التعبير الشعريّ وارتباطه بأعمق مكنونات النّفس البشريّة، صرّح بالقول إنّ «لدى الإنسان حاجة لا تُشبَع للتعبير، حاجة يجب أن تجد دوماً أشكالاً وألواناً والشعر ينفذ إلى حياة الأشكال والألوان، ويسرّع من حركة كلّ ما يحيا ويأتلق. عندما تجمد الصور نُسارع إلى اتّهامها بكونها أفكاراً، ولكنّ هناك صوَراً ملحّة، هي مراكز لمناطق شعريّة واسعة، صوَراً لها من التجذُّر العميق في نفسيّة الإنسان ما يستوجب البحثَ طويلاً عن بواعث هذا العمق. هذه الصور تعود في آنٍ معاً إلى الكون وإلى الطبيعة الإنسانيّة. وإذ يفحصها الخيال الشعريّ فحصاً عميقاً فهو يكشف عن كونه ذا ثراء بسيكولوجيّ لامتناهٍ، وهو يساعدنا على إعادة التعبير عن انخراط اللّغة في مركز الكائن الإنسانيّ، ويجعل من الشعر أونطولوجيا شعرية، ويشكّل بمفرده منهجاً كاملاً لاستغوار اللّاوعي الكلّيّ، ويعيدنا إلى أصل اللّغات وإلى الشباب الفعّال الدائم للّغة. فالغنائيّة هي، بلا اعتراض ممكن، حماسة لغويّة. والشعر هو هنا ابتكار للّغة دائم. فهذه اللّغة تتلقّى تعليةً قصوى كلّما تكلّم شاعر» (المرجع السّابق).

أنماط المادّة هذه كما عالجها الفكر تتوزّع، كما هو معلوم، على أربع فئات هي النار والماء والهواء والأرض. أمسك باشلار بتجلّياتها عند الشعراء ومَن يضارعونهم في لغتهم ومارس عليها نوعاً من الأرشفة أو المسْح التحليليّ لا سابق له ولا مثيل له في تاريخ معالجة الشعر.

وضع باشلار في كلّ من العناصر الثلاثة الأولى عملاً منفصلاً سبق ذِكره: «التحليل النفسيّ للنار»، و«الهواء والأحلام»، و«الماء والأحلام». إلّا الأرض، فلجسامتها وقربها الحميميّ من الإنسان، خصّها بكتابين اثنين يعالج فيهما ارتباطاتنا بها وصراعاتنا معها من خلال أحلام اليقظة rêveries.

لِمَ يا ترى أحلام اليقظة؟ هنا أيضاً يتجلّى انتباه خاصّ بباشلار وواحد

من مصادر أصالة عمله. لا شكّ أنّه، كما سيرى القارئ بنفسه، لم يكن بعيداً عن التحليل النفسيّ، سواء قاربه عبر عمل فرويد أو من خلال أعمال زملاء مؤسّس التحليل النفسيّ وتلامذته. فليس غريباً عليه إذن عمل الأحلام بصريح المعنى، أي ما يراه النائم في نومه. لكنّه انتبه إلى أنّ أحلاماً من نمط آخَر لا تقلّ إثراءً للعمل الشعريّ وتجسيداً لعمل خيال الإنسان بعامّة، ألا وهي أحلام اليقظة. لهذه الأخيرة يعقد باشلار الأولويّة على حساب أحلام النائم. فالإنسان النائم أو الغافي يكون منفصلاً عن وعيه، يعيش حلمه أو يتكبّده بصورة غير واعية، بينما يكون الحالم اليقِظ (ويسميه باشلار في تعبير مفارق وشديد الدلالة: النائم اليقِظ le dormeur éveillé) في طبقة تتموقع بين الحلم بالشيء والوعي به. وبذا يقدر هذا الحالم أن ينمّي مقاربة شديدة الثراء للأشياء تنجم عنها استيهامات فعّالة، لا بل حتى قرارات ذات شأن. ثمّ إنّ أحلام يقظة الإنسان تكون على أثرى وأنشط ما تكون عندما يشرع بمعالجة المادّة: النحّات في نحته، والحدّاد في تطريقه، والسبّاح في اختراقه الماء، والشاعر في لغته، إلخ. فهو إذن خيالٌ في عملٍ، يعيش علاقته بالشيء في صميم معاناته الشيءَ أو مجابهته له.

هذا كلّه جعل باشلار يعيب على الفلاسفة عنايتهم بالفكر وحده، أي الفكر الصاحي، متناسين إمكانات الخيال وفعّاليّة الأحلام، أحلام اليقظة بخاصّة. ولقد استغرب في محاضرته الشهيرة «النّائم اليقِظ» *Le dormeur éveillé* (1954) من كون «الفلسفة التقليديّة لا تُعنى إلّا بالإنسان الذي يفكّر، كما لو أنّ الإنسان يجد في الفكر جُمامَ جوهره وكاملَ كينونته. فكأنّ وظيفة الفلسفة الغالبة عليها هي إعادة التفكير في الفكر. وفي انصرافها إلى وظيفتها المهيمنة، المتمثّلة في تسليط الضوء على ذروة الكيان هذه المتمثّلة في الفكر، غالباً ما تنسى أنّه، قبلَ الفكر، هناك الأحلام، وأنّه، قبل الأفكار الواضحة

الثابتة، هناك الصوَر التي تومض وتمرّ. ليس الإنسان، إنْ نحن نظرنا إليه في كلّيّته، كياناً يفكّر فحسب، بل هو أيضاً، وقبل أيّ شيء آخر، كائنٌ يَتخيّل. في يقظته يظلّ مغزوّاً بعالَم من الصوَر المشخّصة، وفي نومه يروح يحلم في عتمة تتحرّك فيها أشكال غير مكتملة، أشكال تتلامح في البعيد، أشكال تنحلّ وتتفكّك دون انتهاء. وعليه، فمن أجل تحديدٍ كاملٍ للكيان الإنسانيّ ينبغي أن نمسك بهذا المجموع لكيان ليليّ وآخر نهاريّ، وأن نعثر على الحركيّات الجائلة بين قطبَي الحلم والتفكير هذين. إنْ وهَبنا أنفسنا مثل هذه السعة في التمحيص، فسنلاحظ أنّ الليل والنهار في النفس الإنسانية ليسا عنصرين منطقيّين متعارضين تعارضاً مطلقاً. إنّنا جميعاً نعرف شذرات من تواريخنا الشخصيّة تعاش في النهار وتعاود الارتسام في اللّيل، كما نعلم أنّه في أكثر الساعات وضوحاً في حياتنا النهاريّة يكفي قليل من العزلة لنسقط في أحلام تلتحق بأحلامنا الليليّة»[1].

يشكّل حلم اليقظة بالنسبة إلى باشلار «حلُميّةً عاملة»، حيث الحالم يستحوذ حقّاً على الفضاء: «تتمثّل مأثرة الشاعر في كونه يجترح، في ذروة حلمه اليقِظ اليوميّ، كوناً من الكلمات» («شعرية أحلام اليقظة» *La poétique de la rêverie*، ص. 160). ففي حلم اليقظة «يتحالف النظر والكلام، وفي النهاية تنقلب المنظورات ويتنافذ الداخل والخارج» («شعريّة الفضاء» *La poétique de l'espace*، ص. 202). أي أنّ العالَم يصبح حميميّاً، والحميميّة بدورها تصير مرآةً مشخّصة للعالَم والكون. ينشأ ما يسمّيه باشلار الخيال الماديّ من علاقة الكائن بالأشياء. أشياء وموادّ تستفزّ مَن يُعالجها وتدفع الشاعر إلى مقاربتها من خلال ثلاثة منظورات: شكليّ وماديّ وحركيّ. يدع باشلار معالجة

(1) يمكن الاستماع إلى محاضرة باشلار هذه: **النائم اليقِظ** (*Le dormeur éveillé*) عبر الرّابط الإلكترونيّ التالي:

https://www.youtube.com/watch?v=k1lLQYYmBfs

الشكل للنقّاد، ويُعنى بالماديّ والحركيّ. عبر معالجة المادّة يدخل الوعي كما أسلفنا في علاقة بمكانٍ وزمان، والأنا في طور الفعل تسعى إلى امتلاك فضائها الجوّانيّ. هذا كلّه يحدث في تناوب وفي ازدواجٍ تنشأ منه حميميّة منخرطة وفعّالة ينبغي في نظر باشلار تحليل مبادراتها إيقاعيّاً، أي حسب إيقاع عملها وتواتر تباطؤها وتَسارُعها، سكونها وحركتها. والمادّة نفسها تقاومنا تارةً وتنفتح لنا طوراً، فهي كما عبّر باشلار حميمية مختصمة أو خَصيم.

أكثرَ من العناصر الثلاثة الأخرى (النار والماء والهواء)، تهب الأرض نفسها لعمل متكامل ومتنوّع على الحواسّ، خصوصاً النظر واللمس، فهي تستدعي خصوصاً العينين واليدين في مقاربات متواصلة تتّخذ تارةً ملمح الخصومة وطوراً هيئة عناقٍ خلّاق وحماية أموميّة. بيد أنّ موادّ الأرض، أو المادّة الأرضيّة بعامّةٍ تظلّ، في نظر باشلار، حتّى في مقاومتها وانغلاقها حافزة ومنعشة. إذ هي بانغلاقها إنّها تستفزّ الإنسان، دافعةً إيّاه إلى مواجهتها بـ«عدوانيّة» ورغبة في اختراق حميميّتها المكتنزة، فتتبلّر لديه إرادة عاملة وحلُميّة فعّالة بهما يردّ على الاستفزاز الذي تمارسه عليه الأرض وأشياء الأرض. وهكذا ينشأ ما يدعوه باشلار في كتابه هذا نفسيّة ضدّية بجميع معاني كلمة «ضدّ» contre بالفرنسية: ضدّ الأشياء، أي نحوَها وإزاءها ومقابلَها وفي مجابهتها. في هذه الاتّجاهات كلّها تتنامى مبادرات الإنسان. يعالج المادّة ويمارس عليها تأمّلات تبرز في أحلام يقظته خير بروز، وعلى هذه التأمّلات يسلّط الفيلسوف كاملَ انتباهه.

هذا الكتاب

ننوّه ختاماً بأنّ قراءة باشلار، في الوقت الذي تُوقفنا فيه على حدوسه الباهرة وتحليلاته الثاقبة دوماً، تقودنا أيضاً في رحلة كاشفة عبر أعمق تجلّيات

الإبداع الشعريّ وأبهاها في مختلف الثقافات. وقد بذل المترجم والمُراجِع، كلّ من جهته، غاية الجهد بغية تحقيق مقروئيّة عالية لهذا الكتاب، سواء من حيث رشاقة العبارة أو نصاعة المصطلحات، فجاء النصّ مثالاً للتعاون المتضامِن والسّعي المشترك. وعن قصدٍ صيرَ هنا إلى الإكثار من الحواشي التعريفيّة والتوضيحيّة وضعها الاثنان، بعضها يحيل على أعلام الفكر والأدب أو أعمالهما، والبعض الآخر على أفكار ومفردات باشلاريّة أساسيّة تتلقّى في الحواشي إضاءات آتية من مجمل عمل باشلار، الذي كان المترجم قد خصّه بأطروحته للدكتوراه.

محرّر السلسلة

كاظم جهاد

مقدمة المترجم

قراءة أوّلية لكتاب «الأرض وأحلام يقظة الإرادة: بحث في خيال القوى»

لماذا كتاب الأرض وأحلام يقظة الإرادة؟ ما الذي يُمثّله هذا الكتاب في آثار باشلار الفلسفية الإستطيقية والأدبية؟ إذا كان باشلار قد صنّف نفسه، إبستيمولوجياً، ضمن من يسمّيهم تاريخ الفلسفة الغربية، بالمُعادين للصوَر، فإنّ عداءه هذا لم يكن ليصل إلى درجة يدعو فيها إلى إلقاء الصور في النار مثلما كان يفعل الغرب المسيحي في القرنين السابع والثامن، لأنّه منذ بدأ باشلار بدراستها، حازت مرتبة لم تكن لتحظى بها من قبله، على الرغم من أنّنا لا نستطيع أن ننكر الدور الإيجابيّ الذي لعبه كانط في إعادة الاعتبار للصور وللخيال، ضمن الحقل المعرفيّ، والحقل الفنيّ على حدّ سواء. فباشلار رجل العلم، الحائز على الإجازة في الرياضيات، وعلى الإجازة في الفيزياء والكيمياء، وعلى الدكتوراه في الفلسفة حول مسألة علمية (1927)[1]، وهو في

(1) لقد كانت رسالة الدكتوراه التي قدّمها باشلار تحمل عنوانا لافتاً: «دراسة حول تطوّر مشكل فيزيائيّ. الانتشار الحراريّ في الأجسام الصلبة». نقول لافتاً لأن باشلار بدأ دراساته العلمية النقدية حول قضايا لها علاقة بنظريات الحرارة والضوء، وأنهى دراساته الشعرية بمخطوط «شذرات حول شعرية النار *Fragments d'une Poétique du Feu*»، مروراً بكتابين مهمّين حول النار أيضاً: «التحليل النفسي للنار»، و«شعلة قنديل»، ونعتقد أنه ليس هناك موضوع حظي باهتمام باشلار أكثر من موضوع النار، على الرغم من حبّه الكبير للماء، والسواقي، والجداول، والغدران التي تملأ طفولته الريفية. وفي «الشذرات» يقول باشلار، المحترق بنار النار: «لكي أتخيّل أسطورة «الفينيق» بكلّ صدق، يجب أن أصبح دائماً «فينيق» ذاتي».

(Gaston Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, P. U. F., 1988. p. 74)

سنّ الثالثة والأربعين، تحت إشراف أستاذه ليون برانشفيك، سيكون في نفس الوقت ذلك العاشق للصور، وخاصّة للصور الأدبية والشعرية.

إنّ الصور التي كانت تعتبر أيام كتابته «تكوّن الفكر العلمي»، مجرّد نوع من أنواع الخبل، ومجموعة من العوائق الإبستمولوجية، التي تهدّد تقدّم المعرفة العلمية، ستتحوّل بفضل «التحليل النفسي للنار»، و«الهواء والأحلام» و«الماء والأحلام» و«الأرض وأحلام يقظة الإرادة» و«الأرض وأحلام يقظة الراحة»، إلى صور ثمينة ومهمّة ومتماسكة، لا تقل أهمّية ولا تماسكاً عن الاستدلالات والبراهين العقلية الفاعلة في مجال العلم بشقّيه الاستنباطيّ والاستقرائيّ، فـ«الصورة تتحكّم في القلب وفي الفكر».[1] من العلم إلى الشعر، ومن المفهوم إلى الصورة، ومن الكيمياء إلى الخيمياء تلك هي النقلة التي سيحملنا باشلار بفضلها إلى عالمه الحميميّ، إلى ذكريات الطفولة، ومنازلها الحلمية، إلى أقبيتها وعِلّياتِها وسراديبها، وأحلامها وأحلام يقظتها، إلى صورها التي طُردت من النور فهرعت إلى المناطق المظلمة، المنسيّة من أرواحنا. هنا يلاقينا الوجه الآخر لباشلار، الوجه الذي حجبه عنّا انكسار نور العقل الذي ألقى بظلاله، فأخفى عنّا ما كان يجب أن نراه منذ البداية، باشلار المعرفة الشعرية، وأحلام اليقظة، وأحلام الفضاء، وأحلام الماء والهواء والأرض المتحدّية حيناً المطواعة حيناً آخر، باشلار العناصر الأربعة ومذاهبها. ومذهب العناصر الأربعة «مبدأ أساسيّ للخيال الماديّ ذاك الذي يجبر على وضع أحد العناصر البدائية في أصل كلّ الصور المادية»[2]، لذلك تتأسّس النظرية الباشلارية حول خيال العناصر، على مذهب العناصر الأربعة، وهي ليست إلّا العناصر

(1) G. Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 299.

(2) G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1942, p. 158.

المادية الأساسية التي حدّدتها الفلسفة اليونانية القديمة منذ أمبيدقلوس: الماء والأرض والهواء والنار. وستمثّل هذه العناصر الأربعة المحاور الرئيسية التي ستتجمّع حولها العديد من الصور الأدبية، دون أن تكون محاور ثابتة أو متصلّبة، إنّها «هرمونات للخيال»، ولذلك سيتحدّث باشلار عن صور خاصّة بالماء، وأخرى خاصّة بالأرض، وثالثة خاصّة بالهواء، وأخيراً الصور الخاصّة بالنار، و«الإنسان يعبّر عن الأرض، والسماء، والمياه»(١)، والنار.

ولكنّ ما يعنينا في هذا المقام بالتحديد إنّما هو عنصر الأرض مثلما يظهر في كتاب **الأرض وأحلام يقظة الإرادة**. ولتناول عنصر الأرض كمادة حُلُميّة في علاقتها بالإرادة البشرية، عمدَ باشلار إلى تقسيم كتابه إلى ثلاثة أبواب كبرى، لم تأتِ متوزازنة تمام التوازن، خاصّة عندما نقارن الباب الثالث والأخير، والذي لا يحتوي إلاّ على فصل واحد، بالبابَين الأوّل، ويحتوي على ستّة فصول، والثاني، ويحتوي على خمسة فصول. وقد قُدّم لهذه الفصول جميعاً باستهلال طويل نسبياً، خصّصه باشلار لكتابيه حول الأرض، استهلال يأتي تحت عنوان «الخيال الماديّ والخيال المَحكيّ»، ويُعلن فيه باشلار منذ جُمله الأولى عن مشروعه، أو عن الجزء المتبقّي من مشروعه الإستطيقيّ الضخم، فيقول: «هوَ ذا، في كتابين، المصنّف الرّابع الذي نخصّصه للخيال الماديّ، لخيال العناصر الماديّة الأربعة التي وَضَعْتها الفلسفة والعلوم القديمة متبوعة بالخيمياء في قاعدة كلّ الأشياء. ولقد عملنا، بالتناوب، في كُتُبِنا السّابقة، على تصنيف صور النار والماء والهواء وتعميقها. وتبقى مهمّة دراسة صور الأرض».(2)

دراسة صور الأرض هي دراسة لمختلف المواد الصلبة والرخوة، والشديدة الصلابة والمفرطة في الرخاوة، هي دراسة لعالم من المعدن والفلزّ والحجر

(1) Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1960, p. 162.

(2) G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces*, José Corti, 1948, p. 1.

والصخر والخشب والصمغ والطين والوحل والطمي والغرين والعسل والبلّور واللؤلؤ. موادّ صلبة وأخرى أقلّ صلابة تقع بين أيدينا وأصابعنا، بكلّ ما فيها من جمال، تدعكه الأصابع في نوع من الكوجيتو المخصوص، هو «الكوجيتو العجّان»، الذي يأتي هنا ليقوم مقام الكوجيتو الديكارتيّ المغرق في تجريديّته وميتافيزيقيّته وتعاليه على الموادّ وما يمكن أن تثيره فينا من حلم وحلم يقظة كونيّ سعيد، ولذلك يقول باشلار: «بفضل خيال المادة الأرضية، ينتعش نقاشنا الطويل من جديد حول وظيفة الصورة».[1] مع كتاب «الأرض وأحلام يقظة الإرادة»، سيتمّ تدعيم الخيال أكثر فأكثر، وستوضع الصورة قبل الإدراك الحسّي، لا بل كمغامرة للإدراك الحسيّ، مثلما يقول باشلار، وستتمّ الاستعاضة عن حلم يقظة الاسترخاء بحلم يقظة الإرادة، ولذلك فـ«إنّ النفسية البشرية تتكوّن بدائياً في شكل صور»[2]. ولكي يكشف باشلار على هذه الصور، في شكلها الأكثر بدائية يستعين حيناً بفرويد وأحياناً بكارل غوستاف يونغ، للحفر بعيداً في النفسية البشرية، وتركيبتها العميقة واحتكامها اللاواعي إلى مجموع «النماذج الأصليّة» الغائرة في القدم.

وبما أنّ باشلار يقدّم لنا نفسه كقارئ للكتب، كقارئ للأدب وللشعر، فإنّ ما يعنيه بالدرجة الأولى من الصور إنّما هو الصور الأدبية، الصور المحكية، لذلك يُعلن باشلار أنّه سيخصّص جزءاً مهمّاً من الباب الأوّل من كتابه لما يُسمّيه «العمل المحكيّ» الذي تظهر فيه صور العمل وأحلام يقظة الإرادة البشرية بأفضل ما يكون، مؤكّداً في نفس الوقت على الترابط الضروريّ بين الخيال والإرادة، الذي من شأنه تجاوز جمال الأشكال نحو البحث عن الجمال الحميميّ للموادّ، «هكذا ستكون إذن المادّة بالنسبة إلينا: حَمِيمية طاقة العَامل. تُعيدُ لنا أصداءُ الأرضِ ما وُعِدْنا به من طاقة. يُوقِظُ فينا عملُ المادّة منذ نعيد

(1) *Ibid.*, p.3.

(2) *Ibid.*, p. 9.

له حُلُمِيّته، نرجسيّةَ شجاعتنا».[1]

لذلك عمد باشلار في الفصل الأوّل من كتابه إلى تناول مشكل الصلب والرخو، فالأرض، على خلاف بقية العناصر الأخرى، مادّة مقاوِمة مؤذية عندما تكون صلبة، ومادّة مداعِبة مصافِحة عندما تكون رخوة. أمّا الفصلان الثاني والثالث، فقد خصّصهما باشلار للموادّ الصلبة وصورها وعلاقة الإرادة القاطعة الشاجّة بها، وقد خصّص الفصلين الرابع والخامس للموادّ الرخوة ولصور العجين والوحل، أمّا في الفصل السادس والأخير، فيُعنى باشلار بحرفة، يعتبرها حرفة بطولية، حرفة مُكتملة من زاوية نظر الخيال الماديّ، لكونها تستعمل العناصر الطبيعية الأربعة. هذه الحرفة ليست غير حرفة الحِدادة، وما تفيض به من صور ذكورية تضع الحدّاد في مواجهة النار والحديد والماء والأرض والمناجم والمعادن والفلزّات.

في الباب الثاني من الكتاب، والذي يتكوّن من خمسة فصول، يُراوح فيها باشلار بين الحديث عن صور الصخرة والحديث عن صور المعدنية، مخصّصاً إثر ذلك فصلين آخرين قصيرين للبلّور وللّؤلؤ وما يرتبط بهاتين المادّتين من تثمين هو في الأصل تثمين خياليّ حُلُميّ للأحجار الكريمة. أمّا الباب الثالث والأخير من الكتاب، فهو لا يتضمّن، مثلما أسلفنا القول، غير فصل واحد، خصّصه باشلار لما أسماه بعلم نفس الثّقالة، ضمن جدل الارتفاع الهوائيّ والسقوط الأرضيّ، وعلاقة ذلك بمسألة الانتصاب ودلالاتها النفسية والخيالية. وتجدر الإشارة إلى أنّ كتاب «الأرض وأحلام يقظة الإرادة»، الذي تضمّن استهلالاً لكتابين حول الأرض، لا يحتوي على خاتمة، وهو ما يفيد أنّ البحث في الأرض، لا يمكن ختمه إلاّ بختم كتاب «الأرض وأحلام يقظة الراحة».

قيصر الجليدي

---

(1) *Ibid.*, p. 5.

استهلال لكتابين

الخيال الماديّ والخيال المَحْكِيّ[1]

«لكلّ رمزٍ جسدٌ
ولكلّ حُلْمٍ حقيقة»

(أوسكار ميووش[2]، **التلقين العشقيّ**، ص 81)

(O. Milosz, *L'Amoureuse initiation*)

1

هوَ ذا، في كتابين، المصنّف الرّابع الذي نخصّصه للخيال الماديّ، لخيال العناصر الماديّة الأربعة التي وَضَعْتها الفلسفة والعلوم القديمة متبوعة بالخيمياء في قاعدة كلّ الأشياء. ولقد عملنا، بالتناوب، في كُتُبِنا السّابقة، على تصنيف صور النار والماء والهواء وتعميقها. وتبقى مهمّة دراسة صوَر الأرض.

تُوهب لنا صور المادّة الأرضية هذه بوفرة، في عالم من المعدن والحجر والخشب والصمغ؛ صور مستقرّة وهادئة، هي نُصب أعيننا؛ نحسّ بها في

(1) كلّما وردت هذه الصفة (محكيّ: parlé) تحت يراع باشلار بخصوص الخيال أو الموادّ التي هو في تعاملٍ معها، فهي تعني أنّها لقيت وصفاً لها في الأدب، أي لم تعد منحصرة بعمل الخيال في ذاته أو بما يعتمل في حميميّة المرء. فأن يتكلّم عن الخيال المحكيّ مثلاً، فهذا يعني أنّه يكتب عنه كما يتجلّى في كلام الإنسان، في الأدب، وفي الشعر بخاصّة. (المُراجِع)

(2) أوسكار ميووش (1877–1939) (اسمه الكامل: Oscar Vladislas de Lubicz Milosz، وقد اعتاد على التوقيع بالصيغة المختصرة O. V. de L. Milosz): شاعر ولد في ليتوانيا، في جزئها الذي استقلّ لاحقاً ويحمل الآن اسم روسيا البيضاء أو بيلاروس، أقام طويلاً في فرنسا وكتب باللغة الفرنسيّة. وهو ابن عمّ الشاعر البولنديّ–الأمريكيّ، المولود في ليتوانيا هو أيضاً، تشيسواف ميووش Czesław Miłosz (1911–2004) الحائز على جائز نوبل للآداب في 1980. هذا وقد كتبنا الاسمين كما يُنطقان في البولندية. (المُراجِع)

أيدينا، توقظ فينا أفراحاً عَضَلية منذ اللّحظة التي نُحبّ فيها معالجتها. تبدو المهمّة التي علينا إنجازها إذن سهلة، فلنوضّح، من خلال الصّور، فلسفة العناصر الأربعة. يبدو أنّ بإمكاننا، ونحن ننتقل من التجارب الواقعية إلى التجارب الإستطيقيّة[1]، أن نبيّن من خلال ألف مثالٍ ومثالٍ شغفَ أحلام يقظتنا rêveries بالأجسام الصّلبة الجميلة التي تمْثُل دون هوادة أمام أعيننا، وبسائر الموادّ الجميلة التي تخضع بكلّ إخلاص للجُهْدِ الخلّاق لأصابعنا. ولكن ما إن نبدأ بمعالجة الصّور الماديّة للخيال الأرضيّ حتّى تعترض أطروحاتنا في الخيال الماديّ والخيال الحركيّ، صعوبات ومفارقات لا يحصرها العدّ.

والحقّ، فأمام مشاهد النار والماء والسماء، رأينا أنّ حلم اليقظة الذي راح يبحث عن المادّة تحت مظاهر زائلة، لم يُعطّله الواقع بأيّ شكل من الأشكال. لقد كنّا حقّاً أمام مشكل للخيال[2]؛ إذ كان الأمر يتعلّق بالتحديد بأن نحلم بمادّة عميقة للنار المتّقدة جدّاً والملوّنة جدّاً؛ كما كان الأمر يتمثّل في أن نثبّت، أمام ماءٍ هارب، مادّة هذه السيولة؛ وأخيراً كان يتعيّن، قُبالة كلّ نصائح الخِفّة التي تُعطيناها النّسمات ومختلف ضروب الطيران، أن نتخيّل في ذواتنا مادّة الخفّة ذاتها، مادّة الحرّية الهوائية ذاتها. وباختصار، إن موادّ حقيقية على الأرجح، ولكنّها غير متماسكة ومتحرّكة، تستدعي أن نتخيّلها في العمق، ضمن حميميّة المادّة والقوّة. ولكن مع مادّة الأرض، تأتي المادّة بكثير من التجارب الواقعية، فالشكل هنا صارخ للغاية، مؤكّد للغاية، وواقعيّ للغاية،

(1) الإستطيقيّة: أي الجماليّة، ولكنّ تعريب المفردة esthétique، أي تبنّيها في العربيّة، أكثر إحالة على الجماليّات أو علم الجمال –وهو المقصود– ممّا إلى الجمال بعامّة. (المراجِع)

(2) يذكّر باشلار هنا بالدراسات التي خصّصها للخيال الماديّ في علاقته، على التوالي، بالنار والماء والهواء، ممهداً لإحلال كتابيه في خيال الأرض، وهما الكتاب الحاليّ وذاك الذي يتمّمه ويليه في هذه السلسة، والمعنون «الأرض وأحلام يقظة الرّاحة»، نقول إحلالهما في سياقهما الدقيق من هذه الأبحاث. انظر بهذا الصدد مقدّمتَي هذا الكتاب. (المراجِع)

إلى درجة لا نعرف معها كيف يمكننا أن نجسّم أحلام يقظة تُلامِسُ حميميّة المادّة. ومثلما يقول بودلير (Baudelaire): «بقدر ما تكون المادّة، في الظاهر، واقعية وصلبة، يكون عمل الخيال لطيفاً ومثابراً».[1]

خلاصة القول، بفضل خيال المادّة الأرضية، ينتعش نقاشنا الطويل من جديدٍ حول وظيفة الصّورة. ولخصمنا هذه المرّة حُجَجٌ لا تُحصى ولا تُعدّ، وتبدو أطروحته غير قابلة للدّحض: فبالنسبة للفيلسوف الواقعيّ مثلما هي الحال بالنسبة لعموم علماء النفس، إنّ الإدراك الحسّيّ للصّور هو ما يُحدّد سيرورات الخيال. ففي نظرهم، نحن نرى الأشياء أوّلاً، ثمّ نتخيّلها إثر ذلك؛ نُركّب، بفضل الخيال، شذرات من الواقع المُدرَكِ حسّياً، وذكريات من الواقع المَعيش، ولكن لن يكون بإمكاننا أن نبلغ مملكة خيال إبداعيّ حقّاً. فلكي نُركّب بثراءٍ، علينا أن نكون قد أمعنّا في الرؤية. إن نصيحة أن نرى جيّداً، التي تُمثّل عُمق الثقافة الواقعية، تُسيطر دون عناء على نصيحتنا المُفارِقة بأن نحلم جيّداً، أن نحلم وأن نظلّ في نفس الوقت مُخلصين لِحُلُميّةِ onirisme النماذج الأصليّة archétypes المتجذّرة في اللّاوعي البشريّ.

لهذا سنخصّص هذا المؤلّف لدحض هذا الاعتقاد الواضح والجليّ، وسنحاول، ونحن نقف على الأرضية الأقلّ ملاءمة لنا، أن نبلور أطروحة تؤكّد الطابع البدئيّ، الطابع الأساسيّ نفسياً للخيال الإبداعيّ. بعبارة أخرى، فبالنسبة إلينا إنّ الصّورة المُدركة حسّياً والصّورة التي أمكن إبداعها هما سلطتان نفسيّتان مختلفتان شديد الاختلاف ولا بدّ من كلمة مخصوصة لتعيين الصّورة المُتخيَّلَة. فكلّ ما يُقال في الكتب المدرسية حول الخيال المُقَلِّد يجب أن يُوضع لحساب الإدراك الحسّي ولحساب الذاكرة. فللخيال الإبداعيّ وظائف مغايرة تماماً لوظائف الخيال المُقَلِّد. للخيال الإبداعيّ تنتمي وظيفة اللّاواقع النافعة نفسياً شأنها شأن وظيفة الواقع التي غالباً ما تُثار من لدن علماء

(1) بودلير Baudelaire، غرائب إستطيقيّة *Curiosités esthétiques*، ص 317.

النفس ليَسِمُوا بها تكيّف الذهن مع واقع مختوم بالقيم الاجتماعية. وبالتحديد ستجد وظيفة اللّاواقع هذه قيَماً للعزلة. ويمثّل حلم اليقظة الشائع والمألوف أحد مظاهرها الأكثر بساطة. ولكن ستكون لنا أمثلة أخرى على نشاطها إذا ما أردنا أن نقتفي الخيال المُتخيِّل في بحثه عن الصّور المُتَخَيَّلَة.

وما دام حلم اليقظة يُعتبر دائماً بمثابة استرخاء، فإنّه يحصل تنكّر لأحلام الفعل الدقيق التي سنعرّفها بكونها **أحلام يقظة الإرادة**. ثمّ، عندما ينتصب الواقع هنا، في كامل قوّته، وبكامل مادّته الأرضية، يمكننا أن نعتقد بسهولة بأنّ **وظيفة الواقع** تستبعد **وظيفة اللّاواقع**. عندها ننسى الاندفاعات اللّاواعية والقوى الحُلُمِية التي تُفصح عن نفسها باستمرارٍ داخل الحياة الواعية. لهذا يجب علينا أن نضاعف الانتباه إذا أردنا أن نكتشف النشاط الاستكشافيّ للصّور، إذا أردنا أن نموضع الصّورة قبل الإدراك الحسّي ذاته، باعتبارها مغامرة للإدراك الحسّيّ.

2

بالنسبة إلينا، إنّ النقاش الذي نريد أن نبدأه بشأن بدئيّة[1] الصّورة هو على الفور نقاشٌ حاسمٌ لأنّنا نربط الحياة الخاصة بالصّور بالنماذج الأصليّة التي بيّن التحليل النفسيّ فعّاليتها. فالصّور المُتَخَيَّلَة هي بالأحرى تصعيدات للنماذج الأصليّة لا استنساخات للواقع. وبما أنّ التصعيد هو الحركيّة الأكثر طبيعية للحياة النفسيّة، فإنّه بإمكاننا أن نبيّن أنّ الصّور تخرج من العمق الإنسانيّ الخاصّ. نردّد إذن مع نوفاليس (Novalis)[2]: «من الخيال الإبداعي يجب أن تُشتق كلّ الملكات، كلّ أنشطة العالم الداخليّ والعالم

(1) بدئيّة (primitivité) :أي كون الصورة بادئة أو سبّاقة في الإفصاح عن الخيال الماديّ للإنسان، ولا علاقة لمعناها بالبدائيّة. (المُراجِع)

(2) نوفاليس Novalis، الأعمال *Schriften*، 2، ص 365.

الخارجيّ»[1]. كيف نقول بشكل أكثر بلاغة أنّ للصّور حقيقة مضاعفة: حقيقة نفسيّة وحقيقة فيزيائيّة. فبفضل الصّورة يكون الكائن المُتَخيِل والكائن المُتَخَيَّلُ الأقرب أحدهما إلى الآخر. إنّ النفسيّة البشرية تتكوّن بدئيّاً في شكل صور. عندما استشهد[2] سبنليه (Spenlé) بفكرة نوفاليس تلك، التي هي بمثابة الخاصّة الغالبة للمثالية السحرية فإنّه كان يذكّر بأنّ نوفاليس كان يتمنّى لو أسّس فيخته (Fichte) «الفنطازيّة المتعالية» Fantastique transcendantale. عندها كان سيكون للخيال ميتافيزيقاه.

لكنّنا لن ننظر إلى الأشياء من هذا الموقع المرتفع جدّاً بل يكفينا أن نجد في الصّور عناصر لما وراء حياة نفسيّة. وإلى هذا تنزع، على ما يبدو لنا، الأعمال الأنيقة لكارل غوستاف يونغ، الذي اكتشف، في صور الخيمياء، على سبيل المثال، أَثَرَ النماذج الأصليّة للّاوعي. وستكون لنا، في هذا الميدان، أمثلة عديدة لصور تُصبح أفكاراً. بإمكاننا أن نفحص إذن كامل المنطقة النفسيّة الوسيطة بين الاندفاعات اللّاواعية والصّور الأولى التي تبرز في الوعي. وسنرى آنئذ أنّ سيرورة التصعيد التي عثر عليها التحليل النفسيّ هي سيرورة نفسيّة أساسية. بفضل التصعيد تتبلور القيم الإستطيقية التي ستظهر لنا كقيم ضرورية لنشاط النفسيّة السويّة.

3

ولكن بما أنّنا بصدد تحديد موضوعنا، فلنقلْ لماذا نكتفي في كُتُبِنَا، حول الخيال، بالنّظر في الخيال الماديّ.

هناك أوّلاً لهذا سبب يتعلّق بالكفاءة. ونحن لا نطمح إلّا لنوع واحد

(1) هنري فوغان Henri Vaughan، العمل المُطَلسَم *Hermetical Work*، طبعة 1914، ج 2، ص 574: «الخيال نجمة آثارها موضوع برّانيّ في سماء الإنسان».

(2) سبنليه (Spenlé)، أطروحة *Thèse*، ص 147.

منها: كفاءة القراءة. فكاتب هذه السّطور ليس سوى قارئ، هاوي قراءة. وإنّنا لنقضي ساعاتٍ وأيّاماً في قراءة بطيئة للكتب سطراً سطراً، مُقاومين قَدْرَ مُستطاعنا تأثير الحكايات (أي تأثير الجزء الواعي بوضوح للكُتُبِ) حتّى نكون على يقين من الإقامة داخل الصّور الجديدة، داخل الصّور التي تُجدّدُ النماذج الأصليّة اللّاواعية.

ذلك أنّ هذه الجِدَّةَ هي بكلّ تأكيدٍ علامة القوّة الخلّاقة للخيال. فالصّورة الأدبية ما إن تتعرّض للمحاكاة حتّى تفقد قوّتها التنشيطيّة. يجب على الأدب أن يُفاجِئ. بالتأكيد، تستطيع الصّور الأدبية أن تستغلّ الصّور الأساسية – وعملنا عامّةً يتمثّل في تصنيف هذه الصّور الأساسية– ولكنّ كلّ صورة تأتي تحت قلم كاتب عليها أن تحمل فائضها من الجدّة. فالصّورة الأدبية تقول ما لا يُمكنُ أبداً تَخيّلُه مرّتين. بالإمكان أن يكون لنا بعض الجدارة في استنساخ لَوْحَةٍ ما، ولكن لن تكون لنا أيّ جدّارة في تكرار صورة أدبيّة.

إحياء اللّغة بخلق صور جديدة، تلك هي وظيفة الأدب والشعر. لقد كتب جاكوبي (Jacobi): «أن نتفلسف ليس إلّا أن نكتشف أصول اللّغة»، ويُعيّن أونامونو (Unamuno) بالقول الصّريح فِعْلاً ما وراءَ–نفسيّ parapsychique في أصل اللّغة: «أيّ وفرة فلسفية لاواعية داخل ثنايا اللّغة! سيسعى المُستقبل إلى تجديد الميتافيزيقا داخل خطاب في اللّغة métalinguistique، يكون خطاباً في المنطق[1] métalogique حقيقيّاً»[2]. والحال أنّ كلّ صورة أدبية جديدة

(1) شاع في بعض الترجمات استخدام البادئة اللغوية اليونانية الأصل «ميتا» méta مع كلمات عربيّة. صحيح أنّ المفردة «ميتافيزيقا» رسخت في الاستعمال منذ قرون، ولكنّها تتمتّع بسلاسة آتية من ارتباط البادئة بكلمة أخرى هي أيضاً يونانيّة («فيزيقا»). ولا يبدو لنا الأمر ذاته في مفردات منحوتة في العربيّة وفق الإجراء ذاته، كما في «ميتا–لغة» و«ميتا–نقد». والمسألة بسيطة في الحقيقة، فالمصطلح métalogique يفيد مبحثاً أو خطاباً يجعل من المنطق موضوعه، والمفردة métalinguistique تعني مبحثاً أو خطاباً يجعل من عمل اللغة مادّته، كما في شروح المعاجم مثلاً (المُراجِع).

(2) أونامونو، (Unamuno) جوهر إسبانيا *L'Essence de l'Espagne*، الترجمة الفرنسية، ص 96.

هي نصّ أصيل للّغة. ولكي نشعر بتأثيرها، ليس من الضروريّ أن تكون لنا مَعَارِفُ لِسَانيٍّ. تَهَبُنا الصّورة الأدبية تجربة خلق لغويّ. فإذا ما فحصنا صورة أدبية بوعي لَغويّ، فإنّنا سنغنم منها حركيّة نفسيّة جديدة. لقد اعتقدنا إذن أنّ لدينا إمكاناً، من خلال الفحص البسيط للصّور الأدبية، لاكتشاف تأثيرٍ متفوّقٍ للخيال.

والحال أنّنا في عصر الصّورة. في السرّاء وفي الضرّاء، نخضع أكثر من أيّ وقت مضى لتأثير الصّورة. وإذا أردنا حقّاً أن ننظر للصّورة في جُهدها الأدبيّ، في جُهدها لتضع في المقام الأول المآثر اللّغوية للعبارة، فربّما سيكون بإمكاننا أن نقدّر بشكل أفضل هذه الحماسة الأدبية التي تَسِمُ الأزمنة الحديثة. وهناك على ما يبدو في هذه الأزمنة مناطق ينكشف فيها الأدب مُسْبقاً وكأنّه انفجار للّغة. يتوقّع الكيميائيّون انفجاراً عندما يُصبح احتمال التفرّع أكبر من احتمال الانتهاء. والحال أنّه في احتدام الصّور الأدبية وتوهّجها، تتضاعف التفرّعات؛ وتكفّ الكلمات على أن تكون مجرّد عبارات، فهي لا تُنهي الأفكار؛ بل إنّ لها مُستقبل الصّورة. يقوم الشعر بتفريع معنى الكلمة بإحاطتها ببيئة من الصّور. لقد سبق أن بيّنا أنّ أغلب قوافي فيكتور هوغو (Victor Hugo) تُثير صوراً؛ وبين كلمتين تتوافقان بالقافية يسود نوع من ضرورة الاستعارة: على هذا النحو تجتمع الصّور بفضل جرس الكلمات وحده. وفي شعر أكثر تحرّراً، مثل السوريالية، تكون اللغة في أقصى تفرّعها. هكذا تكون القصيدة عنقوداً من الصّور.

ولكن ستكون لنا الفرصة لنُعطي في هذا المؤلَّف العديد من الأمثلة للصّور التي تُطلِق الذهن في اتجاهات عديدة، وتُجمّع عناصر لاواعية متنوّعة، وتحقّق تناضدات من المعنى بشكل يكون فيه للخيال الأدبيّ هو الآخر «ضمْنيّاته». إنّ ما نريد إبرازه في هذه النظرات التمهيدية، هو أنّ للعبارة الأدبية حياة

مستقلّة وأنّ الخيال الأدبي ليس خيالاً من درجة ثانية، يأتي بعد صور بصرية سجّلها الإدراك الحسّي. لقد كانت إذن مهمّة دقيقة في أن نحدّد أعمالنا حول الخيال بطريقة لا نأخذ معها بعين الاعتبار سوى الخيال الأدبيّ.

وفضلاً عن ذلك، عندما يكون بإمكاننا أن نذهب إلى آخر مفارقتنا، سنتحقّق من أنّ اللّغة تكون في غرفة قيادة الخيال. ولهذا سنخصّص جزءاً مهمّاً، خاصّة في كتابنا الأوّل، للعمل المَحْكِيّ. سنفحص صور العمل، وأحلام يقظة الإرادة البشرية، والحُلُمِيّة التي ترافق المَهَامّ الماديّة. وسنبيّن أن اللّغة الشعرية عندما تُترجمُ الصّور الماديّة فإنّها تُصبحُ تعزيمَ طاقةٍ حقيقيّاً.

وليس من مشمولات مشاريعنا، طبعاً، عزل المَلَكات النفسيّة. بل سنبيّن، على العكس من ذلك، أنّ الخيال والإرادة، اللّذان يُمكن أن يظهرا متناقضين، ضمن رؤية جُزْئية، هما، في الأصل، مترابطان ترابطاً شديداً. وليس تهفو إرادتنا إلّا لِما نتخيّله على نحو ثريٍّ، ما نغمُرُهُ بِضُروبِ جَمالٍ مُسقَطة. على هذا النحو فإنّ المُعالجة النَّشِطة للموادّ الصّلبة وللعجائن المدعوكة بِأَناةٍ تزداد نشاطاً بفضل الجمال الموعود. هكذا نشهد ظهور نوع من الجمالويّة pancalisme [1] الفاعلة، جمالويّة عليها أن تَعِدَ، عليها أن تنشر الجميل في ما وراء النافع، وبالتالي جمالويّة عليها أن تتكلّم.

هناك فرق كبير بين صورة أدبية تصف جمالاً تَحَقّقَ من قبلُ، جمال حقّق جُمَامَ شَكْلِهِ وصورة أدبية تنْشط في جَوّانية المادّة وتُريد أنْ توحي أكثر ممّا تصف. كذلك فإنّ وضعيتنا الخاصّة، وعلى الرغم من حدودها، تهب لنا العديد من المغانم. لذا سنترك لآخرين مُهمّة دراسة جمال الأشكال، فنحن نريد أن نُركّز مجهوداتنا لتحديد الجمال الحميميّ للموادّ، وكتلة مفاتنها الخفيّة، وكلّ هذا الفضاء العاطفيّ المُكثّف داخل الأشياء. وهذه كلّها طموحات لا تكمُن

(1) جمالويّة pancalisme: نظرة فلسفية ترى أنّ كلّ القيم تتبع الجمال. (المُراجِع)

قيمتها إلّا في كونها أفعالَ لغة، بفضل تفعيل قناعات شعريّة. على هذه الشاكلة ستكون الموضوعات، إذن، مراكزَ قصائد. وهكذا ستكون المادّة بالنسبة إلينا: حميميّة طاقة العَامِل. تُعيدُ لنا أصداءُ الأرضِ ما وَعدْنا به من طاقة. ويُوقِظُ فينا عملُ المادّة، ما إن نعيد له كلّ حُلُمِيّته، نرجسيّة شجاعتنا.

ولكنّنا لم نشأ في هذا التمهيد غير تحديد موضوعنا فلسفياً وتسجيل كِتَابَيْنَا الجَدِيدَيْنِ في سلسلة البحوث التي نشرناها منذ سنوات عديدة حول خيال المادّة. بحوث سيكون بإمكانها أن تكوّن شيئاً فشيئاً عناصر فلسفة في الصّورة الأدبيّة. ومثل هذه المشاريع لا يُمكن أبداً أن تُقيَّم إلّا ضمن تفصيل الحُجَجِ وغزارة وجهات النظر. سنعمل إذن على أن نحدّد باختصارٍ مختلف فصولَ البحثَيْن الجديدين مجتهدين في بيان العلاقة بينهما.

4

لقد عزمنا على تقسيم بحثنا إلى كِتَابَيْن، إذ تفطّنا خلال تَقَدُّم هذا البحث إلى الأَثَرِ الواضح جدّاً لِحَرَكَتَيْن أمكن التميزُ بينهما بشكل صريح بفضل التحليل النفسيّ: الانفتاح extraversion والانطواء introversion، بحيث يظهرُ الخيال في الكتاب الأوّل بالأحرى على أنّه منفتحٌ ويظهر في الثاني على أنه مُنطوٍ. وسنلاحق في الكتاب الأوّل على وجه الخصوص أحلام اليقظة الفاعلة الّتي تدعونا إلى الفعل في المادّة. وفي الثاني، سينساب حلم اليقظة على طول مُنحدرٍ أكثر أُلْفَة، ويقتفي هذا التراجعَ الذي يقودنا إلى المآوي الأولى التي تُبرِزُ أهمّية كلّ صور الحميميّة. وبصورة عامّة ستكون لنا ثنائية العمل والراحة.

ولكن ما إن قُمنا بتمييز قاطع جدّاً حتّى كان علينا أن نتذكّر أنّ أحلام يقظة الانطواء وأحلام يقظة الانفتاح نادراً ما يكون بعضها مُنفصلاً عن

بعض. وأخيراً، فإنّ كلّ الصّور تتشكّل بين القُطبين، وهي تعيش جدليّاً من إغراءات الكون ويقينيات الحميميّة. إنّنا نُنجز عملاً مصطنعاً إذا لم نُعطِ للصّور حركتها المزدوجة للانفتاح وللانطواء، وإذا لم نقم بإبراز ازدواجيّتها. يجب على كلّ صورة، ومهما يكن الجزء الذي تكون فيه الدراسة، أن تتلقّى إذن كامل قيَمِها. فأجمل الصّور هي تلك التي تكون في أغلب الأحيان بؤراً للازدواج.

5

لننظر الآن في مجموعة الدراسات التي أمكن تجميعها تحت عنوان: أحلام يقظة الإرادة.

أردنا في فصل أوّل، أن نقدّم، بطريقة على الأرجح مفرطة نسبيّاً في المنهجيّة، جدليّة الصلب والرخو، وهي جدليّة تتحكّم في كامل صور المادّة الأرضية. فالأرض تتميّز في الواقع، وعلى خلاف العناصر الثلاثة الأخرى، بخصيصة أُولَى هي المُقاومة. بإمكان الموادّ الأخرى، لا محالة، أن تكون عدائيّة، ولكنّها ليست على الدوام عدائيّة. ولكي نتعرّف عليها تماماً، لا بدّ أن نحلُمَ بها في ازدواجية قائمة على الرقّة والإذاية. وعلى العكس من ذلك، فإنّ مقاومة المادّة الأرضية، تكون فورية وثابتة. إنّها على الفور الشريك الموضوعيّ والصّريح لإرادتنا. لا شيء أوْضح، لتصنيف الإرادات، من الموادّ التي عولجت بيَدَي الإنسان. لقد حاولنا إذن، أن نحدّد، على عتبة دراستنا، العالم المُقاوِم.

بين الفصول الأربعة التي تليه، فصلان خُصِّصَا لمُعالجة الموادّ الصّلبة وصُوَرِها، وفصلان آخران خُصِّصَا لصور العجين ولموادّ الرّخاوة. لقد تردّدنا طويلاً بشأن الترتيب الذي سنعطيه لهذين الزوجين من الفصول. يميلُ خيال المادّة إلى أن يرى في العجين المادّة البدئيّة *prima materies*. وما

إن نستحضر مادّة بدئيّة مُعيّنة، حتّى نفتح للحُلم ما لا يُحصى ولا يُعدُّ من السُّبُل. فعلى سبيل المثال، كتب فابر دوليفيه Fabre d'Olivet: «إنّ الحرف M الموضوع في بداية الكلمات، يرسم كلّ ما هو مَوْضِعِيّ وقابل للمعالجة أو التشكيل»[1]. فاليد (La Main) والمادّة (La Matière) والأمّ (La Mère) والبحر (La Mer)، تتمتّع على هذا النحو بالحرف الأوّل للخاصيّة التشكُّلية. لكنّنا لم نشأ أن نلاحق على الفور مثل أحلام يقظة البدئيّة تلك، وبدأنا أوّلاً بتفحّص خيال الطاقة، خيال يتشكّل بصورة أكثر تلقائية داخل صراعات العمل ضدّ المادّة الصّلبة. فإذا تناولنا، على الفور، جدليّة الخيال والإرادة، فإنّنا نهيّئ إمكانات التأليف بين خيال الموادّ وخيال القوى. ولهذا قرّرنا أن نبدأ بصور الصلابة. ومن جهة أخرى، إن كان علينا أن نصرّح بكلّ شيء بشأن الاختيار النهائيّ بين صور ما هو رخو وصور ما هو صلب، فإنّنا نكون قد بالغنا في البوح بأسرار حياتنا الحميميّة.

بين قُطْبي خيال الموادّ الصّلبة وخيال الموادّ الرخوة، تُوهَبُ لنا تركيبة synthèse مع **المادّة المطرّقة**. ولقد سنحت لنا هنا الفرصة لنبيّن القيم الحركيّة لحرفة مُكتملة من زاوية نظر الخيال الماديّ، ما دامت تستعمل العناصر الأربعة، حرفة بطوليّة تهب الإنسان قدرات إلهٍ صانع. لقد خصّصنا فصلاً طويلاً لصور ورشة الحدادة، التي تتحكّم في حركيّةً ذكورية تطبع اللّاوعي بكلّ عمّق. هذا الفصل يصلحُ خاتمةً للباب الأوّل من الكتاب حيث تتجمّع بقوّةٍ خصائص خيال المادّة وخصائص خيال القوى.

أمّا الباب الثاني من الكتاب الأوّل فهو يُعنَى بالصّور التي يكون فيها

(1) فابر دوليفيه Fabre d'Olivet، **اللغة العبرية المستعادة** *La Langue hébraïque restituée*، باريس، 1932، ج 2، ص 75. يقول علاّمة آخر في أركيولوجيا (علم آثار) الأبجديّة إنّ الحرف M يمثّل موجات البحر (Mer). ومن هذا الرأي إلى رأي فابر دوليفيه، نرى ثنائية خيال الشكل imagination de la forme وخيال المادّة imagination de la matière.

الكائن الذي يتخيّل أقلّ انخراطاً. أمّا بالنسبة لبعض الصّور الأدبية للصخرة وللتحجّر، والتي تناولناها في الفصلين السابع والثامن، فبإمكاننا أيضاً أن نسجّل رفضاً للمُشاركة: فأشكال الصخّرة تُتخيَّلُ عن بُعدٍ، وباتّخاذ مسافة. ولكنّ حُلْمَ المواد لا يكتفي بالتأمّل عن بُعْد. يستولي الحالم على قواه، وعندما يُصبحُ سيّداً لها، يُحسُّ بحلم يقظة إرادة القوّة ينشُطُ بداخله، هذا الحُلم الذي قدّمناه على أنّه عُقدة ميدوزا (complexe de Méduse) حقيقيّة.

من أحلام الحجارة تلك الدائمة التكتّل نسبياً، والدائمة الارتباط نسبياً بالأشكال الخارجية انتقلنا إلى فحص صورِ المعدنيّة. وبيّنّا أنّ حدوس الحيويّة التي تلعب دوراً كبيراً جدّاً داخل الخيمياء تكون نشطة بشكل طبيعيّ داخل الخيال البشريّ، وإنّنا لَنجد أثرها في العديد من الصّور الأدبية المتعلّقة بالمعادن.

ولقد قمنا بنفس التحليل، في فصلين صغيرين، لحلم الموادّ البلّورية ولصور اللؤلؤة. وليس من الصّعب أن نبيّن في أحلام اليقظة المرتبطة بهذه الموادّ التثمين الخياليّ للحجارة الكريمة. فتعدّدُ القيمة هنا لا حدود له. فالحِلْيَة فظاعة نفسيّة للتثمين. ولكنّنا اكتفينا بإبراز قِيَمِها الخيالية التي شكّلها الخيال الماديّ.

ولا يحتوي الباب الثالث من الكتاب الأوّل غير فصل واحد. وفيه ندرس علم نفس الثَّقَالَة. وهو مُشكل يجب أن يُدرسَ مرّتين: مرّة أولى، ضمن علم النفس الهوائيّ، كمبحث للطيران، ومرّة ثانية، ضمن علم النفس الأرضيّ، كمبحث للسقوط. ولكنّ هذين المبحثين، المتناقضين منطقياً إلى أبعد الحدود، هما مترابطان داخل الصّور، ومثلما تحدّثنا عن السقوط في كتابنا **الهواء والأحلام** *L'Air et les songes*، يجب علينا، في هذا الكتاب الذي بين أيدينا، والمُخصّصِ للصّور الحركيّة للخيال الأرضيّ، أن نتحدّث عن قوى الانتصاب.

على كلّ حال، يجدُ البحثُ حول خيال القوى خاتمته الطبيعية داخل صورة صراعات الإنسان ضدّ الثقالة، داخل فعّالية عُقدة سمّيناها عقدة أطلس.

6

يحملُ المجلّد الثاني، الذي يجب أن يُنهي أبحاثنا حول خيال الأرض، عنوان: **الأرض وأحلام يقظة الرّاحة**، وعنواناً فرعيّاً: **بحثٌ في صور الحميميّة**.

لقد جمّعنا في الفصل الأوّل منه الصّور، الدائمة التجدّد، وصنّفناها، الصّور التي نريد أن نصنعها لأنفسنا من داخل الأشياء. ويكون الخيال، داخل هذه الصّور، بِرُمّته في مهمّته التجاوزية. يريد أن يرى اللّامرئي، وأن يجسّ بذرة الموادّ. يُثمّن مُستخلصاتٍ وأصبغة. يذهب إلى عمق الأشياء، وكأنّه يريد أن يجد هناك، وداخل صورة نهائية، راحة التخيّل.

ارتأينا أنّ من المفيد إثر ذلك أن نسوق بعض الملاحظات حول الحميميّة الخَصيم[1]. ولهذا يأتي الفصل الثاني بمثابة مقابل جدليّ للأوّل. فَتَحْتَ السّطح الهادئ، غالباً ما نندهش عندما نجدُ مادّةً مضطرِبةً. فللرّاحة والاضطراب، على هذا النحو، صُورهما التي غالباً ما تكون متجاورة.

وعلى أرضيةٍ جدليّةٍ مُشابهة قمنا بِبناء الفصل الثالث عن خيال الكيفيّات الماديّة. ويبدو لنا خيال الكيفيّات هذا غير قابل للانفصال عن تقْوية حقيقية للذات المُتَخيِّلَة. على هذا النحو نُدركُ مباحث سبق أن التقينا بها في أحلام يقظة الإرادة. وفي الجملة، تريد الذات في خيال الكيفيّات أن تُدْرِكَ، بادّعاءاتِ ذوّاقة، عمق الموادّ، وفي نفس الوقت تعيش الذات داخل جدل الفويرقات.

---

(1) الخَصيم، من الخصومة، والأمر يتعلّق بالنزاعات التي تشهدها بعض عناصر الحميميّة ضدّ بعض، وهو ما يتبيّن بوضوحٍ في الفصل المشار إليه. (المراجِع)

في باب ثانٍ، درسنا، في ثلاثة فصول، الصّور الكبرى للمأوى: المنزل والبطن والمغارة. ولقد وجدنا مناسبة لنقدّم، في شكل بسيط، قانون تَشَاكُلِ isomorphie صور العمق. ولن يجد المحلّل النفسيّ عناء ليُثبتَ أنّ هذا التشاكل ناجمٌ عن نفس النزوع اللّاواعي: العودة إلى حضن الأمّ. ولكنّ مثل هذا التشخيص يُسيء للقيمة الخاصّة بالصّور. وبدا لنا ضرورياً أن ندرس، بشكل منفصل، هذه المسالك الثلاثة لهذه العودة إلى حضن الأمّ. وليس باختزال الحياة النفسيّة في نزوعاتها العميقة يكون بإمكاننا أن نفسّر تطوّرها من خلال صور متعدّدة ووفيرة ومتجدّدة باستمرار.

ولدى دراسة الصّور الأدبية للمغارة، قمنا بفحص طبقة لاواعية أكثر عمقاً، وأقلّ انطباعاً بالصّور. تحت عنوان المتاهة، اقتفينا أثر أحلام أكثر اضطراباً، أكثر التواءً وأقلّ سكينة تضفي طبيعة جدليّة على حلم مآوٍ أكثر رحابةً[1]. ومن جهات عديدة تكون أحلام المغارة وأحلام المتاهةَ متناقضة. المغارة راحة. أمّا المتاهة فإنّها تعيد الحالم إلى الحركة.

في باب ثالث وأخير، جمعنا ثلاث دراسات صغيرة تقدّم ثلاثة أمثلة لما يمكن أن تكون عليه موسوعة للصّور. فالدراستان الأوليَيان حول **الثعبان** وحول **الجذر** يمكنهما من جهة أخرى أن يُجْمَعا مع حركيّة الكابوس المَتاهيّ. فمع الثعبان (المتاهة الحيوانية)، ومع الجذر (المتاهة النباتية)، استعدنا كلّ الصّور الحركيّة للحركة المُلتوية. إنّ ترابط هاتين الدراستين للكائنَين الأرضيّين بالدراسات التي أمكن بلورتها في **الأرض وأحلام يقظة الإرادة**، هو إذَن ترابط جليّ.

وينزعُ الفصل الأخير المخصّص **للخمر وكرمة الخيميائيّين** إلى بيان كينونة

---

(1) تضفي عليها طبيعة جدليّة (وكان يمكن القول إنّها «تجدّلها» لولا التباس الكلمة): أي تجعلها تمرّ بسيرورة قائمة على تناقضات وتجاوز لهذه التناقضات. (المُراجِع)

حلم اليقظة العينيّ (concrète)، حلمَ يقظة يخلع على القيم الأكثر تنوّعاً صفةً عَيْنِيّة (concrétise). وبإمكان حلم يقظة الجواهر أن يُعطي بشكل تلقائيّ مبحث العديد من الدراسات الضافية. ولقد أردنا بتقديم خطّة أولية لمثل هذه الدراسة الضافية أن نبرهن على أنّ الخيال ليس بالضرورة فعّاليةً شاردةً، بل إنّه يجد على العكس من ذلك كلّ قوّته عندما يتركّز على صورة مفضّلة.

7

قبل أن ننتهي من هذه الملاحظات العامّة، لنبرّر إغفالاً سنُعاتَب عليه لا محالة. فنحن لم نقم في كتاب حول الأرض بتجميع صور الحراثة. وهذا بالتأكيد ليس نقصاً في التعلّق بالأرض. بل بالعكس تماماً، فلقد بدا لنا أنّنا نخون البُستان والحديقة إذا ما تكلّمنا عنهما في فصل وجيز. ولا بدّ من كتاب كامل لنقوم بعرض الفلاحة الخيالية، وأفراحِ المَعْزَقَةِ والمِمْشَاط. ثمّ إنّ الشعر المُبتَذَل للمحراث يُخفي كثيراً من القيم، الأمر الذي يجعل من مقاربة تحليليّة نفسيّة شيئاً ضرورياً لتخليص الأدب من حرّاثيه المُزيّفين.

ولكن في تفصيل دراستينا ذاته، لا يزال علينا أن نعتذر من بعض هَنات التحليل. وفي الواقع، لم نعتقد أنه كان علينا تجزئة بعض وثائقنا الأدبية. وعندما بدا لنا أنّ صورة ما تتطوّر ضمن سياقات مختلفة، فإنّنا قد قمنا بتجميع خصائصها، رغم خطر فقدان تجانس الفصول. فالصّورة يجب ألّا تُدرَس، في الواقع، في شكل أجزاء. فهي بالتحديد مَبْحَثُ مَجْموعٍ. وهي تدعو لالتقاء الانطباعات الأكثر تنوّعاً، الانطباعات المتأتّية من العديد من الحواسّ. ضمن هذا الشرط تحوز الصّورة قيم الصدق وتدفع الكائن للانخراط برُمَّتِه. نرجو أن يغفر لنا القارئ الاستطرادات والإطالات -والتكرارات أيضاً- التي يسبّبها هذا الانشغال المتمثّل في أن نترك للصّور حياتها المتعدّدة والعميقة في آنٍ معاً.

الباب الأول

الفصل الأوّل

جدليّة الطّاقية الخيالية

العَالَمُ المُقاوِم

«... العداوة
أقرب إلينا من كلّ شيء».

(ريلكه، مراثي دوينو، 4)
(Rilke, *Élégie de Duino*, IV.)

«العمل اليدويّ هو دراسة العالم الخارجيّ».
(إميرسون Emerson)

1

تتحكّم جدليّة الصلب والرخو في كلّ الصّور التي ننشئها للمادّة الحميميّة للأشياء. هذه الجدليّة تحرّك -لأنّها لا تحوز معناها الحقيقيّ إلّا ضمن التحريك- كلّ الصّور التي بها نُشارك بفعّاليةٍ وبقوّةٍ في حميميّة الموادّ. صلبٌ ورخوٌ هما النَّعتان الأوّلان اللّذان تتلقّاهما مقاومةُ المادّة، الوجود الحركيّ الأوّل للعالَم المُقاوِم. ففي المعرفة الحركيّة للمادّة -وتلازماً مع ذلك في معارف القيم الحركيّة لكينونتنا- لا شيء يكون واضحاً إذا لم نقم منذ البداية بوضع حَدَّي الصلب والرخو. وتأتي إثر ذلك تجاربُ أكثر ثراء، وأكثر دقّة، ميدان ضخم من التجارب الوسيطة. ولكن داخل نظام المادّة، يُعبَّر عن النَّعم واللا من خلال مفردتَي رخو وصلب. ولن تكون هناك صور للمادّة دون جدليّة

الاستدعاء والإقصاء تلك، التي سَيَنْقُلُها الخيال إلى ما لا يُحصى ولا يُعدّ من الاستعارات، جدليّة تنقلب أحياناً بفعل تأثير ازدواجيات غريبة، إلى حدّ أنْ تعيّن، على سبيل المثال، عدوانيةً مُخاتِلةً للرخاوة أو دعوةً متحدّيةً للصّلابة. ولكن تكمُنُ أسُسُ الخيال الماديّ في الصّور البدئيّة للصلابة وللرخاوة. هذه الصّور التي هي على درجة عالية من البدئيّة يمكننا أن نلاقيها دائماً رغم كلّ النُّقلاتِ، وبمعزل عن كلّ عملية قلبٍ، وفي عمق كلّ الاستعارات.

والآن، إذا كان صحيحاً، مثلما سنقدّم على ذلك حججاً عديدةً، أنّ خيال المُقاومة الذي نُسندهُ للأشياء يهبُ التنظيم الأوّل لعمليات العنف التي تُمارسها إرادتنا ضدّ الأشياء، فإنّه يُصبحُ من البديهي أنه في العمل المُستثار على نحو مختلفٍ جدّاً من لدن الموادّ الصلبة ومن لدن الموادّ الرخوة نحقّق وعياً بقوانا الحركيّة الخاصّة، وبتنوّعاتها، وبتناقضاتها. فبفضل الصلب وبفضل الرخو نتعلّم كثرة الصيرورات، ونتلقّى براهين على غايةٍ من الاختلاف عن فعّالية الزمن. إنّ صلابة الموادّ ورخاوتها تدفعنا للانخراط –بقوّة– في أنواع مختلفة جدّاً من الحياة الحركيّة. فالعالَم المُقَاوِمُ يرفعنا خارج الوجود السّاكن statique، لا بل خارج الوجود بعامّة. عندها تبدأ أسرار الطاقة. ومنذ تلك اللّحظة نصبح كائنات مُتيقّظة. المطرقة أو المِسَجّة في يدنا، لم نعد لوحدنا، لقد أصبح لنا خَصْمٌ، ولدينا ما يشغلنا. ومهما يكن هذا صغيراً، فإنّنا نمتلك، بفضل هذا الحدث، مصيراً كونيّاً. «تُخفي الآجرة والملاطُ، مثلما يقول ملفيل (Melville)[1]، أسراراً أكثر عمقاً من الغابة والجبل، أيّتها الرقيقة إيزابيل (Isabelle) ». تحمل كلّ هذه الأشياء المُقاوِمَةُ طابع تعارضاتِ الدّعم والعائق. إنّها كائنات يجب السيطرة عليها. فهي تعطينا كيانَ سيطرتنا، كيان طاقتنا.

---

(1) هـ. ملفيل H. Melville، بيار *Pierre*، ترجمة، ص 261.

2

على الفور سيرفع المحلّلون النفسيّون في وجوهنا اعتراضاً: سيقولون لنا إنّ الخصوم الحقيقيّين هم بَشَرٌ، وإنّ الطفل يلاقي الممنوعات الأولى داخل الأسْرة، وإنّ المُقاوَمَات التي تقمع الحياة النفسيّة هي، بصورة عامّة، اجتماعية. ولكنّ الاكتفاء، بالترجمة الإنسانيّة للرموز، مثلما يفعل التحليل النفسيّ في الغالب، يعني أن نستثني ميداناً كاملاً من الفحص ألا وهو استقلالية الرمزية؛ ذلك ما نريد بالتحديد أن نلفت الانتباه إليه[1]. فإذا كانت المُقاومة

(1) من المعلوم أنّ باشلار لم يكن مستقرّاً في تعامله مع التحليل النفسيّ ولهذا كان موقفه منه ملتبساً فهو يمارس التحليل النفسيّ، على شكل معيّن، وفي نفس الوقت يُدينه على شكل آخر، وهو ما نتبيّنه أوّلاً مع كتابه حول «تكوّن الفكر العلميّ» (1938) الذي يمثّل «مساهمة في التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية»، وثانياً مع كتابه «التحليل النفسيّ للنار» (1938) المخصّص للخيال الماديّ. والملفت للنّظر أنّ باشلار لم يتحدّث بعدها تحليل نفسيّ للماء ولا للهواء ولا للتّراب، ولهذا نرى في عناوين كتبه التالية بداية القطيعة «المبكّرة» مع التّحليل النفسيّ، وهو ما يمكن أن نكتشفه منذ كتاب «التّحليل النفسي للنار» حيث يقول: «إنّ الخيال يفلت من تحديدات علم النفس – بما في ذلك التّحليل النفسيّ – وهو يمثّل مملكة أصيلة وذاتية التّوالد» (ص 215). ولكن، ودون التسرّع في إعلان القطيعة، يُمكننا القول أنّ علاقة باشلار بالتّحليل النفسي قد مرّت بثلاثة أطوار مميّزة: **الطّور الأوّل**: هو طور الاستقبال المتحمّس للتّحليل النفسيّ (1938) وكتاب «تكون الفكر العلميّ»، وهنا يكون التّحليل النفسي منهجاً قادراً، دون غيره من المناهج، على مساعدة باشلار الإبستيمولوجيّ على فهم التعثّرات التي يتعرّض لها الفكر العلميّ، وإدراك السّيرورات التي تؤدّي إلى تكوّن «العائق الإبستيمولوجي» وفي هذا السياق مثّل الخيال «سيّد الخطأ والزّيف»، الذي يجب تطهير المعرفة العلمية منه ومن الصّور والحدوس الأوّلية. **والطور الثاني**: يبدأ مع كتاب «الماء والأحلام» (1942)، وهو طور التوفيقات، ومرحلة الكتب حول العناصر، أو الموادّ التي هي موضوع حلم يقظة، وهنا يكفّ الخيال على أن يكون عائقاً إبستيمولوجياً يجب التغلّب عليه، ليصبح قيمة يجب إثارتها والدّفاع عنها وبل تكريسها في الأثر اللّغويّ. وهنا يقوم باشلار بتعديل التّحليل النفسي الكلاسيكيّ بتحليل نفسيّ مخصوص، ويتخلّى عن دراسة الحلم لفائدة حلم اليقظة، حلم اليقظة الأدبيّ والشّعريّ بالخصوص. **والطور الثالث والأخير**: هو طور القطيعة (1947) مع التحليل النفسيّ وظهور فينومينولوجيا الصور والخيال. كتب باشلار في «شعرية الفضاء» (*La poétique de l'espace*): «لقد حان الوقت للتخلّي عن التحليل النفسي» (ص. 211). وفي كتابه «شعلة قنديل» (*La flamme d'une chandelle*) لا يذكر باشلار التّحليل النفسيّ لا من بعيد ولا من قريب. =

في عالم الرموز إنسانيّةً، فإنّ المُقاومة في عالم الطاقة ماديّة. فالتحليل النفسيّ، شأنه شأن علم النفس، لم ينجح في العثور على طرقٍ جيّدةٍ لتثمين[1] القوى. فهو يفتقد لذاك المقياس النفسيّ للقوى الذي يمثّله العمل الفعليّ للمادّة. فهو، شأنه شأن علم النفس الوصفيّ، قد اختُزِل إلى نوع من الطوبولوجيا أو التصنيفيّة النفسيّة: إنه يُحدّدُ مستويات وطبقات وترابطات وعُقداً ورموزاً. وهو يقدّر، بلا ريب، الاندفاعات المُهيمِنة. ولكنّه لم يقُم بإعدادِ وسائلِ مبحثٍ في الحركيّة أو ديناموولوجيا dynamologie نفسيّة، حقيقية ومُفصَّلَة تدخل في فرديّة الصّور. بعبارة أخرى، يكتفي التحليل النفسيّ بتحديد الصّور من خلال رمزيّتها. وبمجرّد أن يُكشف عن صورة اندفاعية، وبمجرّد أن يُرفع النقاب عن ذكرى صادمة، حتّى يطرح التحليل النفسيّ مُشكل التأويل الاجتماعيّ. وهو ينسى ميداناً كاملاً من البحوث: ميدان الخيال ذاته. والحال أنّ النفسيّة البشرية مُحرَّكَةٌ بنهَم حقيقيّ للصّور. إنّها تريد صوراً. وفي الجملة، يبحثُ التحليل النفسيّ عن الواقع تحت الصّورة؛ وينسى البحث المعاكس: أن نبحث في الواقع عن إيجابية الصّورة. ففي هذا البحث يمكن الكشف عن طاقة الصّورة تلك، التي هي طابع الحياة النفسيّة الفاعلة ذاته.

= وبهذه الطريقة كفّ الخيال على أن يكون وظيفة ثانوية أو ملكة مشتقّة من الإحساس أو تابعاً للذّاكرة أو متولّداً عن الكبت، ليصبح «نواة الحياة النّفسية»، متخلّصاً من علاقته بالواقع وقادراً على خلق «عالم ما فوق واقعيّ»، لا يقلّ واقعية عن واقعية العالم الحسّيّ ذاته. (المُترجم)

(1) على امتداد هذا الكتاب وذلك الذي يليه، يركّز باشلار على قيمة valeur العناصر وعلى تقييمها valorisation. ولئن تكرّر في هذه الترجمة استخدام المفردة «تثمين»، فلأنّنا في العربية نقول «شيء مثمّن» و«ثمين» أكثر ممّا نقول «مقيّم» و«قيّم». كما يفيد استخدامها في تفادي التكرار وما يجرّه من حشويّة، فيصعب أن نقول مثلاً: «سلّم القيم التي أمكن تقييمها». والتثمين هنا، في نظر باشلار، وفي أساس معنى المفردة الفرنسية، لا يعني تقييم المادّة فحسب بل توظيف قيمتها أيضاً وتفعيلها والإعلاء منها باعتبارها مصدر حركيّة وطاقة. أي أنّ التقييم يتّخذ هنا معنى تعلية القيمة، وهي فويرقات قائمة في المفردة العربية أيضاً، ويدركها القارئ من السياق. (المُراجِع)

غالباً ما يُفرط المحلّل النفسيّ في اعتبار التخييل وكأنّه يُخفي شيئاً ما. فهو غطاء. وبالتالي فهو وظيفة ثانوية. ولكن منذ اللحظة التي تُشاركُ فيها اليد في التخييل، وما إن تنخرط طاقاتٌ حقيقيةٌ في عملٍ ما، ويُفَعِّل الخيال صُوَره، حتّى يَفْقِد مركزُ الكائن مادّة شقائه. فالفعل هو على الفور انعدام الشّقاء. ولذا فإنّ المشكل الذي يُطرحُ هو الحفاظ على حالة حركيّة، واسترداد إرادات حركيّة ضمن تحليل إيقاعيّ (rythmanalyse)[1] للهجومية وللسيطرة. فالصّورة هي دوماً إنماء للوجود. فالخيال والإثارة مترابطان. لا شكّ - وكذلك للأسف- أنّ هناك إثارات دون صورة، ولكن -مع ذلك- ليس هناك صور دون إثارة.

قبل أن نبلور البحث بإسهاب، لنحاول إذن أن نحدّد بسرعةٍ خيال المُقاومة، والماديّة الخيالية للضدّ *contre*.

3

ماذا ستكون المقاومة إذا كانت فاقدة للمثابرة، وللعمق الماديّ، عمق المادّة ذاته؟ بإمكان علماء النفس أن يردّدوا مثلما يحلُو لهم أنّ الطفل الذي يُثارُ غضبه فجأة يضرب الطاولة التي اصطدم بها.[2] هذه الحركة، هذا الغضب العابر، يُميط اللّثام بسرعةٍ فائقةٍ عن العُدوانية، ممّا يمنعنا من أن نجد فيه الصّور الحقيقية للخيال العدوانيّ. سنرى إثر ذلك اللُّقْيَاتِ الخيالية للغضب الاستدلاليّ، للغضب الذي يثير العاملَ ضدّ المادّة المتمرّدة على الدوام،

(1) التحليل الإيقاعيّ: هو تحليل الوتائر وليس الإيقاعات بمعناها الموسيقيّ بحصر المعنى، أي، كما كتب باشلار نفسه: «تحليل الإيقاعات الحيّوية. فبفحص إيقاعات الحياة بالتفصيل (..). يمكن وضعِ تحليل إيقاعيّ من شأنه أن يحوّل التناقضات الوجدانيّة أو الازدواجات التي يكشف عنها المحلّلون النفسيّون في النفسيّات المضطربة إلى [إحساسات] هانئة وخفيفة» (G. Bachelard, *Poétique de l'espace, Paris*, P.U.F., 1957, p. 72) (المُراجِع)

(2) هل هي تجربة تلقائية حقّاً؟ كم من الآباء يُعلّمون بأنفسهم أبناءهم هذا الثأر الصبيانيّ!

المتمرّدة بدئيّاً. ولكن، منذ الآن، علينا أن ندرك أنّ الخيال الفعّال لا يبدأ على شاكلة مجرّد ردّ فعل، على شاكلة ارتكاس. يجب أن يكون للخيال إحيائية جدليّة، تُعاش بحيث تجد في الشيء إجابات لعمليات عنف قصديّ، وتُعطي للعامل المبادرة إلى التحدّي. يجعلنا الخيال الماديّ والحركيّ نعيش مُنافسة مُثارة، نعيش نفسية الضدّ التي لا تكتفي بالضربة، أو بالصدمة، بل تعزم على السيطرة على حميميّة المادّة ذاتها. على هذا النحو تكون الصلابةُ التي يُحلَمُ بها صلابة تُهَاجَمُ باستمرار، صلابة تُجِدّد بلا هوادة إثاراتها. فأن ننظر للصّلابة باعتبارها السبب البسيط للصدّ، في لائها الأولى، هو أن نحلُم بها في شكلها الخارجيّ، في شكلها غير الملموس. فالصوّان (الغرانيت) عند الحالم بالصلابة الباطنية هو نوع من التحدّي، وصلابته تُمارس إهانة، إهانة لا نثأر منها دون أسلحة، دون أدوات، دون وسائل الحيلة الإنسانيّة. إنّنا لا نُعامل الصوّان بغضب طفل. فلا بدّ أن نجزّه أو نصقله، إنّها جدليّة جديدة سيجد فيها مبحث حركَية الضدّ الفرصة لإقامة العديد من الفويرقات. وما إن نحلُم ونحن نعمل، وما إن نعيش حلم يقظة الإرادة، حتّى يصطبغ الزمن بصبغة الحقيقة الماديّة. هناك زمن الصوّان مثلما أنّ هناك في الفلسفة الهيغلية للطبيعة زمن النار (pyrochros). فهذا اللّيتوكرونوس (*lithochronos*)، زمن صلابة الحجارة، لا يمكن أن يتحدّد إلّا باعتباره الزمن الفعليّ لعملٍ ما، زمن يكتسب طابعاً جدليّاً في جهد العامل وفي مقاومة الحجارة، فيبدو كنوع من الإيقاع الطبيعيّ، إيقاع موضَّب بعناية. وبفضل هذا الإيقاع يتلقّى العَمل فعّاليته الموضوعيّة وقوّته الذاتية في نفس الوقت. وتتحصّل هنا زمنية الضدّ على انخراطاتٍ رفيعة. ويُصبح وعي العمل أكثر دقّة، في عضلات العامل وفي مفاصله وفي التقدّم المنتظم للمهمّة في آن واحد. لذلك، فإنّ صراع العمل هو أصعب الصراعات؛ وديمومة الحركة الكدود هي أكثر الديمومات

امتلاءً، تلك التي يَستهدف فيها الاندفاع غايته بأكثر دقّة وبأكثر عينيّة. تلك التي تتمتّع أيضاً بأكبر قدرة على الإدماج. في الكائن العامل، تدمج حركة العمل بشكلٍ ما الموضوعَ المُقاوِمَ، لا بل مقاومة المادّة ذاتها. فالمادّة-الديمومة هي هنا انبجاس حركيّ فوق زمان-مكان معيّن. أضف إلى ذلك أنه، في هذه المادّة-الديمومة، يتحقّق الإنسان بالأحرى كصيرورة أكثر من تحقّقه كوجود. يعيش إنماءً للوجود.

فالمشروع المُوَجَّهُ بفضل طاقة جديدة يتّجه مباشرةً نحو داخلية الشيء، ويتعلّق به، ويرتبط به. وفي نهاية المطاف، إنّ للمشروع الذي يكون في طور الإنجاز (المشروع الماديّ)، بُنيَةَ زمنية أخرى مختلفة عن زمنية المشروع العقليّ. وغالباً ما يُفرِطُ المشروع العقليّ في التميّز عن التنفيذ. إنّه يظلّ مشروعَ رئيسٍ يتحكّم في منفّذين. وهو غالباً ما يُكرّر الجدلية الهيغلية للسيّد والعبد، دون أن يستفيد من التركيبة المُتمثّلة في السّيطرة على العمل المُكتَسَبَة من العمل على المادّة.

4

على هذا النحو تكشف لنا المادّة عن قوانا. وتقترح وضع قوانا في شكل مقولات حركيّة. وهي لا تعطي فقط مادّة تدوم لإرادتنا، بل إنّها تعطي أيضاً خطاطات زمنية لصبرنا محدّدة بدقة. على الفور، تتحصّل المادّة من أحلامنا على مُستقبل كامل من العمل؛ ونحن نريد الانتصار عليها ونحن نعمل. وإنّنا لنتلذّذُ مسبقاً بفعّالية إرادتنا. فلا يتعجّبنّ أحدٌ، إذن، من أنّ الحلم بالصّور الماديّة -أيْ نعم، ببساطة أن نحلم بها- يعني أن نقوّي الإرادة. فمن المستحيل أن يكون المرء ساهياً، غائباً، وغيرَ مبالٍ عندما يحلُمُ بمادّة مُقاوِمَة محدّدة بدقّة. ولا يُمكنه أن يتخيّل المقاومة عبثاً. فالموادّ المتنوّعة، المُنتشرة بين القطبين

الأقصيين للصلب والرخو تُحدّد أنماطاً عديدة جدّاً من الضدّيات. وبالمثل، فإنّ كلّ الضدّيات التي نعتقد أنّها إنسانيّة بكلّ عمق وبعمليات عنفها الكلبيّ أو الماكر، بتألّقها أو مخاتلتها، تجد واقعيّتها في أعمال ممارسَة ضدّ موادّ جامدة مخصوصة. وتظلّ نعوت الفعل المأخوذة من المادّة هي التي تعيّن العُدْوَانِيةَ بأفضل من كلّ النعوت الأخرى. فعلى سبيل المثال، إنّ العبارة الشائعة «ضربَه كَمَن يعجِن الجبس»[1] battre comme plâtre تفيد على الفور فِعلاً عَنيفاً باهت السّمات، دون شجاعة، لا بل هو نشوة باهتة تذروها الرياح.

بدراستنا للصّور الماديّة، سنكتشف فيها -حتّى نتكلّم على الفور كمحلّل نفسيّ- **الصّورة الأنموذجيّة لطاقتنا**. بعبارة أخرى، إن المادّة هي مرآتنا الطاقيّة؛ إنها مرآة تركّز قوانا بإلهامها بأفراح خيالية. ومثلما هي الحال في كتاب حول الصّور، من المسموح به على الأرجح أن نُسْرِفَ في استخدام الصّور، فنقول عن طيب خاطر إنّ الجسم الصلب الذي يُبدِّدُ كلّ الضربات هو **المرآة المُحدّبةُ** لِطَاقَتنا، في حين أنّ الجسم الرخو هو **المرآة المقعّرة**. ما هو مؤكّد هو أنّ أحلام اليقظة الماديّة تغيّر حجم قدراتنا؛ فهي تُعطينا انطباعات إله صانع؛ تعطينا أوهام الجبروت. هذه الأوهام نافعة، لكونها تمثّل من قبلُ تشجيعاً لمهاجمة المادّة في عُمقها. من الحدّاد إلى الخزّاف، في الحديد وفي العجين، سنبيّن خصوبة أحلام العمل. فعندما نحسّ ونحن نعمل على مادّة معيّنة بهذا التكثيف العجيب للصّور وللقوى، نعيش تركيبة الخيال والإرادة. هذه التركيبة، التي لم يُولِهَا الفلاسفة ما تستحقّ من العناية، هي مع ذلك أولى التراكيب التي يجب أخذها بعين الاعتبار ضمن مبحث حركيّة الحياة النفسيّة الإنسانيّة بالخصوص. وإنّنا لا نريد بشدّة إلّا ما نتخيّلهُ بكامل الثراء.

---

(1) مثَل فرنسيّ قديم ينطلق من حقيقة أنّ العامل الذي يعالج بيديه الجبس أو الملاط طيلة ساعاتٍ ليصنع لَبِناتِ البناء، فيعجن الكتلَ ويضرب عليها مراراً لتستوي، هو بحاجة إلى ساعدين قويّين. (المُراجِع)

وفي الواقع، ربما تمثّلُ الثنائية الفلسفية للذات والموضوع في توازن صريح للغاية في مظهرها للطاقة المُتَخَيَّلَة؛ بعبارة أخرى، يمكننا القول أيضاً إنّ المقاومة الحقيقية، في مملكة الخيال، تثير أحلام يقظة حركيّة أو إنّ أحلام اليقظة الحركيّة توقظ مقاومة نائمة في أعماق المادّة. ولقد نشر نوفاليس Novalis في مجلّة الأثناووم[1] (*Athenaeum*) صفحات توضّح ذاك القانون في تساوي الفعل وردّ الفعل، الذي صُيِّرَ قانوناً للخيال. بالنسبة لنوفاليس «في كلّ اتّصال تتولّد مادّة معيّنة، ويستمرّ تأثيرها بقدر ما يستمرّ اللّمس». ما يعني أنّ المادّة مزوّدة بالقابليّة على لَمسِنَا. وهي تلمسُنا مثلما نلمسُها، بعنف أو بلطف. ويواصل نوفاليس: «ذاك هو أساس كلّ التغيّرات التركيبيّة للفرد». هكذا، وبالنسبة للمثالية السحرية عند نوفاليس، فإنّ الكائن البشريّ هو الذي يوقظُ المادّة، إنّه لمسُ اليد العجيبة، اللّمس المزوّد بكلّ أحلام اللّمس المُتخيِّل الذي يهبُ الحياة للكيفيّات الهاجعة في الأشياء. ولكن لسنا في حاجة لإعطاء المبادرة للمُتَخَيِّلِ مثلما تفعل المثالية السحرية. فمن غير المهمّ في الواقع مَن يبدأ الصراعات والحوارات، عندما تجد هذه الصراعات وهذه الحوارات قوّتها وحيويّتها في جدلها **المضاعف**، وفي إثارتها المتواصلة. وتتمثّل مهمّتنا، التي هي أكثر بساطة، في أن نبيّن فرح الصّور وهو يتجاوز الواقع.

ولكنّ الحقيقة الماديّة تعلّمنا، بطبيعة الحال. فمن فرط معالجة موادّ هي على غاية من التنوّع وعلى غاية من التفرّد، يُمكننا أن نكتسب أنماطاً متفرّدة من المرونة ومن الحزم. لأنّنا لا نصبح مَهَرَةً فقط في صنع الأشكال، بل نصبح

---

(1) الأثناووم Athenaeum: مجلّة أدبيّة ألمانيّة أسّسها في 1798 الأخَوان آوغست August وفريديريش شليغل Friedrich Schlegel ومثّلت الإصدار الأهمّ للرومانطيقيّة الألمانيّة الأولى. واسمها مستوحىً من اسم معهد أسّسه الامبراطور هادريانوس Hadrianus (بالفرنسية: Hadrien) بروما بين 133 و135م.، لتشجيع الدراسات العلمية والأدبية. ويُلاحظ في تسميته حضور اسم أثينا التي كانت تُعدّ أحد أهمّ المراكز الثقافية في العالَم. (المُراجِع)

أيضاً أكْفاء ماديّاً عندما نعمل عند نقطة توازن قوّتنا ومقاومة المادّة. يجب أن تجتمع المادّة واليد لتحقيق ألفةِ الثنائية الطاقية ذاتها، الثنائية الفاعلة التي تتميّز بِانسجام مُغاير للثنائية الكلاسيكية للموضوع والذّات، اللّذين أُنهِكا معاً بفعل التأمّل. أحدهما في خموله والآخر في بطالته.

وفي الواقع، إنّ اليد التي تعملُ تضع الذات ضمن نظام جديد، ضمن انبجاس وجودها الذي قُوّيت فعّاليته. فداخل هذه المملكة، كلّ شيء يُعدُّ اكتساباً، كلّ صورة هي تسريع، وبعبارة أخرى، الخيال هو «مُسرِّعُ» الحياة النفسيّة. إنّ الخيال يسيرُ، بشكل منتظم، بصورة مفرطة السرعة. وهذا طابع مبتذل للغاية، وهو على ابتذاله الشديد ما يجعلنا ننسى أن نعبّر عنه باعتباره أمراً أساسيّاً. فإنْ نظرنا مليّاً في هذه الأقلّية المتحرّكة من الصّور حول الواقع، وبالتلازم مع ذلك، إنْ نحن نظرنا مليّاً في هذا التجاوز للوجود، الذي تستدعيه الفعّالية المُتَخَيِّلَةُ، فإنّنا سندرك أنّ النفسيّة البشرية تتميّز بكونها قوّة دفع. يكون الوجود البسيط وكأنّه في حالة انسحاب، وهو ليس إلّا خمولاً، ليس إلّا ثِقَلاً، إلّا حثالةً للماضي، لذلك تتمثّل الوظيفة الإيجابية للخيال في تبديد هذا المجموع من العادات الخاملة، وفي إيقاظ هذه الكتلة الثقيلة، وفي فتح الوجود على أطعمة جديدة. إنّ الخيال هو مبدأ مُضاعفة المحمولات من أجل حميميّة الموادّ. وهو أيضاً إرادة الزيادة في الوجود، إرادة ليست أبداً متهرّبة، بل سخيّة، ليست أبداً متناقضة بل مهووسة بالتعارض. إنّ الصّورة هي الوجود الذي يتميّز لكي يكون على يقين من الصيرورة. وإنه لَمَعَ الخيال الأدبيّ يكون هذا التميّز واضحاً على الفور. إنّ الصّورة الأدبية تُحَطّم الصّور الكسلى للإدراك الحسّيّ. يضع الخيال الأدبيّ حدّاً للتخيّل من أجل استعادة أفضل للتخيّل.

آنئذٍ، يكون كلّ شيء إيجابيّاً. والبطيء ليس سريعاً تعرّضَ للكبح. فالبطيءُ

المُتخيَّل يطالب بإسرافه هو أيضاً. يُتخَيَّلُ البطيء في مبالغة للبُطْءِ، ولا يستمتع الكائن المُتَخَيِّلُ بالبطء بل بالمبالغة في الإبطاء. انظروا كم تلتمع عيناه، اقرأوا في وجهه الفرح الساطع لتخيُّلِ البُطء، فرح إبطاء الزمن، فرح يفرض على الزمن مستقبلاً للرقّة وللصمت وللسكينة. على هذا النحو، يحصُلُ البطيء، بطريقته، على علامة الإفراط، وعلى خَتْم المخيال ذاته. يكفي أن نجد العجين الذي يحوِّل إلى مادّةِ هذا البطءَ المرغوب فيه، هذا البطء المحلوم به، للمبالغة أكثر في رخاوته. إنّ الحِرَفِيّ، الشّاعرَ ذا اليدِ العاجنةِ، يُعِدُّ بلطفٍ مادّة المرونة الكسول تلك وصولاً إلى اللّحظة التي يكتشف فيها هذه الفعّالية الخارقة للعادة، فعّالية الربط الدقيق، هذا الفرح الباطنيّ تماماً لأبناء المادّة الصغار جدّاً. وليس هناك البتّة من طفل لم يلعب بين إبهام وسبّابة بهذه اللّزوجة. إن مثل هذه الأفراح المجسّمة ماديّاً ستعطينا لاحقّاً العديد من البراهين. ولكنّنا لا نريد في اللحظة الراهنة غير أن نؤطّر كلّ المبالغات الماديّة بين هذين القطبين للمبالغات، ألا وهما المفرط في الصلابة والمفرط في الرخاوة. هذان القطبان ليسَا ثابتين، ما دامت قوى التحدّي تنطلق منهما. ولكليهما تستجيب قوى اليد العاملة، ومن الجهتين تحاول أن تمدّ سيطرتها على المادّة.

باستمرارٍ يريد الخيال أن يتحكّم. ولا يمكنه أن يخضع لوجود الأشياء. وهو إن كان يقبل منها الصّور الأولى، فإنّما ليُغيّرها، ولِيُبَالِغ فيها. وسنرى ذلك بشكل أفضل عندما نقوم بدراسة التعاليات الفعّالية للرخاوة. وكم هي ثمينة لأطروحتنا فكرة تريستان تزارا[1] (أنصاف ليالي عملاق) (Tristan

(1) تريستان تزارا (Tristan Tzara)، واسمه الحقيقي هو صامويل روزنستوك (Samuel Rosenstock)، ولد في 16 أبريل 1896 بمونستي (Moinesti) برومانيا، وتوفّي في 25 ديسمبر 1963 بباريس، وهو كاتب وشاعر، كتب بالرّومانية وبالفرنسية، على حدّ سواء، ويُعدُّ أحد أكبر مؤسّسي الحركة «الداداتيّة» (Dadaïsme). ففي 1916، شهد العالم الغربي نشأة «الدادائية» في «حانة فولتير المكان الذي كان يلتقي فيه الرسّامون والشّعراء والموسيقيون والنحّاتون الذين كانوا تحت صدمة أهوال الحرب العالمية الأولى، وأشادوا كما يقول الشاعر =

(Tzara, *Minuits pour Géant*, 13): «يفضّل عجنَ هبّة الريح على أن يَنذر نفسه للرخاوة».

بصورة عامّة، ولكي نُعدّ جدليّات أكثر دقّة، يمكننا القول إنّ العنف الذي يثيره **الصلبُ** هو عنف **مستقيم**، في حين أنّ العدوانية الصّامتة **للرخو** هي عدوانية **منحنية**. وكتب عالم المعادِن روميه دو ليل (Romé de l'Isle): «الخطّ المستقيم هو بشكل مخصوص وَقْفٌ على مملكة الجَماد. [...] وفي المملكة النباتية، لا يزال الخطّ المستقيم يعترضنا بشكل متواتر، ولكنه يكون مصحوباً دائماً بالخط المنحني. أخيراً، وفي الموادّ الحيوانية [...] يكون الخطّ المنحني مهيمناً»[1]. إنّ الخيال البشريّ مملكة جديدة، المملكة التي تُجَمِّعُ كلّ عناصر الصّور التي تكون بصدد الفعل في الممالك الثلاث، ممالك الجماد والنبات والحيوان. وبفضل الصّور، يكون الإنسان قادراً على إتمام الهندسة الباطنية، الهندسة الماديّة حقّاً لكلّ الموادّ. بفضل الخيال يتوهّم الإنسان أنّه يُثير القوى المُشكِّلة informantes لكلّ الموادّ: فهو يُحرّكُ سهم الصّلب وكُرةَ الرّخو؛ إنّه يُثقّف معدنية الصّلب العدوانية ويُنضِجُ الثمرة المُدوّرة للرّخو. وفي كلّ الحالات، إنّ الصّور الماديّة -الصّور التي نكوّنها عن المادّة- هي صور فاعلة للغاية. ولا أحد يتكلّم عنها أبداً: ولكنّها تشدُّ أزرنا منذ اللحظة التي نثق فيها بطاقة أيدينا.

= جورج ريمون دوسّين (Georges Ribemont Dessaignes) «بتمرّد الفرد المستمرّ ضدّ الفنّ والأخلاق والمجتمع»... انظر: مارك جيمنيز، **الجمالية المعاصرة. الاتّجاهات والرّهانات**، ترجمة وتقديم د. كمال بومنير، منشورات ضفاف، بيروت–لبنان، دار الأمان، الرّباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012، ص. 42–45). (المترجم)

(1) انظر هيغل (Hegel)، **فلسفة الطبيعة** *Philosophie de la Nature*، ترجمة أوغستو فيرا (Augusto Véra)، ج 1، ص 568. يقابل أحد علماء الهندسة، توبياس دانتسيغ (Tobias Dantzig)، في كتابه **البحث عن المطلق** *À la Recherche de l'Absolu*، الترجمة، ص 206، «الخط المستقيم الصارم» بـ«الرِقّة الخَلقيّة للدائرة». وإننا لنسيء فهم هذه القيم الأخلاقية إذا ما نسينا دور الخيال الحركيّ.

5

إذا كانت جدليّة الصّلب والرّخو تُصَنّف بيُسْرٍ فائقٍ الدّعوات المُلحّة التي تأتينا من المادّة والتي تقرّر بشأن إرادة العمل، فإنّ علينا أن نكون قادرين على أن نتثبّت، من خلال تفضيلات صور الصّلب وصور الرّخو -وكذلك من خلال مراعاة بعض الحالات الوسيطة بين الصلب والرخو- من الاستنتاجات العديدة لعِلم الطّباع (la caractérologie). فلا ريب أنّ الطبع هو، في جزء كبير منه، نتاجٌ للوسط الإنسانيّ؛ ويتعلّق تحليله النفسيّ بالخصوص بالوسط العائليّ.[1] ففي العائلة، وفي المجموعات الاجتماعية الأكثر صرامة نرى النفسيّة الاجتماعية للضّدّ وهي بصدد التكوّن. وانطلاقاً من العديد من الخصائص، بإمكاننا أيضاً أن نعرّف الطبع بأنّه نظام دفاع للفرد ضدّ المجتمع، وبأنه سيرورة مُعَارَضَة للمجتمع. ولذا فإنّ علم نفس الضدّ مُطالبٌ إذن وبصورة خاصة بأن يدرس صراعات الأنا والأنا العليا Moi et sur-moi[2].

ولكنّنا لا ننوي أن نقدّم سوى مساهمة محدودة جدّاً في مثل هذا المُشكل المترامي الأطراف. فالطبعُ يتأكّد خلال ساعات الوحدة الملائمة جدّاً للاستثمارات الخيالية. فساعات الوحدة الكاملة تلك هي آليّاً ساعاتُ كَوْنٍ. إنّ الكائن الإنسانيّ، الذي يُغادر البشر إلى أعمق أعماقِ أحلامِ يقظته، ينظُر أخيراً إلى الأشياء. وإنّ الإنسان وقد أُعيد على هذا النحو للطبيعة، يكون قد أُعيد إلى قواه المُغيِّرة، إلى وظيفته في التغيير الماديّ، إن هو أقبلَ على الوحدة

(1) انظر لاكان (Lacan)، العُقد الأُسَرية في نشأة الفرد *Les Complexes familiaux dans la formation de l'Individu* (الموسوعة الفرنسية *Encyclopédie française*، ج 8 :في الحياة الذهنية).

(2) الأنا العليا sur-moi هي، في التحليل النفسيّ، هذا العنصر من عناصر البنية النفسية للفرد، الذي يضطلع فيها، إزاء الرغبات والاندفاعات، بدور الأنموذج المثاليّ أو المرجع الاخلاقيّ أو الرقيب والقاضي، يكتسبه منذ الطفولة بتماهيه والصورةَ الأبويّة المثاليّة. (المُراجِع)

لا مثلما يُقبل على عُزلة بعيدة عن البشر، بل يقبل عليها بقوى العمل ذاتها. ولعلّ أفضل ما يَفتنُ في رواية روبنسون كروسو (*Robinson Crusoé*) هو أنّها حكاية حياة مُجدّةٍ، حياة حاذقةٍ. ففي العُزلة النّشِطَةِ، يريد الإنسان أن يحفر الأرض، أن يثقب الحجر، أن ينحت الخشب. يُريد أن يُعالج المادّة، أن يُغيّر المادّة. هكذا، لم يعُد الإنسان مجرّد فيلسوف أمام العالَم، بل إنّه قوّة لا تكلّ «ضدّ» العالم، «ضدّ» مادّة الأشياء[1].

يقول دوميزيل (Dumézil) [2] ملخّصاً عمل بنفينيست (Benveniste) ورونو (Renou) إنّ خصم إله النصر الهنديّ-الإيرانيّ هو «[كائن] مُحايِدٌ» («المقاومة») أكثر منه [كائناً] مُذكّراً؛ وهو مفهوم جامدٌ أكثر منه شيطاناً، [...] ف [الصراعُ] هو بالأساس دائرٌ بين الإله المُداهِم والهجوميّ والمتحرّك [...] و«شيء ما» مُقاوم وثقيلٍ وسالب». على هذه الشاكلة ليس للعالَم المُقاوِم الحقّ فوراً في امتلاك شخصية؛ بل لا بدّ بادئ ذي بدء أن تتحدّاه آلهة العمل ليخرُجَ من الثقل الغفْل. ويستدعي دوميزيل الإله-النجّار تفاستار (Tvastar) الذي تكون أعماله بمثابة «أبنائه». هكذا، يُدرَك «الخلق» هنا في معناه المتعدّد. حيث يُعمَل على إنهاك الصّورة، وكذلك على حجبها بالإفراط في التجريد. ولكنّها تستعيدُ في العمل الفعليّ قيمة تشعّ في الميادين الأكثر تنوّعاً. ففي العمل، يُشبعُ الإنسان قوّة للخلق تتضاعفُ باستعارات عديدة.

عندما تمنع مادّة معيّنة دائمة التجدّد في مقاومتها عملَ أيدينا من أن يصبح

(1) وضعنا مزدوجات حول المفردة «ضدّ» لأنّ باشلار لا يقصد بها ضديّة أو مضادَدة سلبيّة وعدائيّة، بل تعني المفردة الفرنسيّة contre «ضدّ» وكذلك «إزاء» و«في مواجهة..». و«لصق..». و«على...». وهو يصنع من هذه المواجهة للعالَم أو «الاشتغال» عليه مبادئ فلسفة يسمّيها في صفحات أبعد «فلسفة الضدّ»، بالمعنى المرِن الذي حدّدناه هنا للمفردة. (المُراجِع)

(2) جورج دوميزيل Georges Dumézil، **أساطير الجرمانيّين وآلهتهم** *Mythes et Dieux des Germains*، ص 97.

آليّاً، فإنّ هذا العمل سيعطي من جديد لجسدنا، ولطاقاتنا ولعباراتنا، لا بل لكلمات لغتنا أيضاً، قوى أصلية. بفضل العمل على المادّة، يلتحمُ طبعنا مجدّداً بجبلّتنا. وبالفعل، غالباً ما تنزع الأعمال الاجتماعية إلى أن تخلق فينا طبعاً يتعارض مع جبلّتنا. عندها يكون الطّبع مجموع التعويضات التي يجب عليها أن تحجب كلّ أشكال الضعف في جبلّتنا؛ ولكن عندما تُنجَز هذه التعويضات بشكل سيّء للغاية، وعندما تكون رديئة حقّاً في ترابطها، يكون على التحليل النفسيّ أن يتدخّل في المشهد. ولكن كَمْ هي عديدة الاضطرابات التي تُفلتُ منه، بسبب اهتمامه الاستثنائيّ بالسلطات الاجتماعية المتحكّمة بالطّبع! إن التحليل النفسيّ، وقد نشأ في وسط بورجوازيّ، غالباً ما يُهملُ المظهر الواقعيّ، المظهر الماديّ للإرادة الإنسانيّة. فالاشتغال على الأشياء، وضدّ المادّة، هو نوع من التحليل النفسيّ الطبيعيّ. وهو يُعطي فرص الشّفاء السريع لأنّ المادّة لا تسمحُ لنا بأن ننخدع بشأن قوانا الخاصّة.

على كلّ حال، وعلى هامش الواقع الاجتماعيّ، وحتّى قبل أن يُصار إلى تعيين الموادّ من قبَل الحِرَفِ التي أُسّست داخل المجتمع، يجب علينا أن نأخذ بعين الاعتبار الحقائق الماديّة الأوّلية فعلاً، مثلما وهبتها لنا الطبيعة، وباعتبارها دعوات عديدة لممارسة قوانا. عندها فقط، نعود إلى الوظائف الحركيّة لليدين، بعيداً وعميقاً داخل لاوعي الطاقة الإنسانيّة، وقبل كُبُوتَات العقل الحَذِر. هناك يكون الخيال إمّا مُحطِّماً أو رابطاً، ينتزع أو يلحم. ويكفي أن نعطي لطفلٍ موادّ شديدة التنوّع حتّى نرى القوى الجدليّة للعمل اليدويّ تُعرّف بنفسها. ولا بدّ أن نعرف هذه القوى الأولية في عضلات العمل حتّى نقيس إثرَ ذلك طبيعة انخراطها في الأعمال المُفكّر فيها.

هنا، نقوم إذن باختيار سيحدّد تماماً حقل بحوثنا. فبين الإنسان قائد الجماعة والإنسان معلّم ورشات الحدادة، سنختار المعلّم الحرفيّ، ذاك الذي

يُشارك في الصراع ضدّ المواد. إنّ إرادة القوّة المُسْتَلْهَمَة من السيطرة الاجتماعية ليست مشكلتنا. فمن يريد دراسة إرادة القوّة فإنّه يكون مُجبَراً بشكل قَدَريّ على تفحّص علامات العظمة بدءاً. إنّ فيلسوف إرادة القوّة، وهو يفعل ذلك، إنّما يستسلم للتنويم المغناطيسيّ للمظاهر؛ فهو مفتون بالذهان الهذيانيّ (البارانويا) للطوباويات الاجتماعية. إنّ إرادة العمل التي نريد دراستها في هذا المؤلَّف تخلّصنا على الفور من بهارج العَظَمة، وهي بالضرورة تتخطّى ميدان العلامات والمظاهر، ميدان الأشكال.[1]

وبالطبع، ليس بالإمكان أن نَعْهَدَ بإرادة العمل للغير، وهي لا يُمكنها أن تستمتع بعمل الآخرين. إنّها تُفضّل أن تفعل على أن تجعل الآخر يفعل. إذن، يخلُق العملُ صورَ قواه، ويُحرّك العاملَ بفضل الصّور الماديّة. يضع العملُ العَامِلَ في مركز عالَم معيّن لا في مركز مجتمع معيّن. وإذا كان العامِلُ يحتاج، لكي يكون قويّاً، إِلَى صور شديدة، فإنّه يستعيرها من الذهان الهذيانيّ للإله الصانع. فالإله الصانع للبركانيّة[2] volcanisme والإله الصانع

(1) لا تتجاوز كلّ أنواع السّيطرة الاجتماعية، التي يثمّنها المجتمع، ويضع لها قيمها الخاصة، حسب باشلار، ميدان الأشكال والمظاهر، والعلامات. إنّ الأنموذج الذي يستلهم منه الحرفيّ صور قواه ليس أبداً أنموذجاً بشرياً، مثلما هو حال قائد الجماعة، بل هو أنموذج إلهيّ، الإله الصانع، المدبّر لقوى الكون، المصرّف لشؤونها، المقولِب، الخالق من طين، من ماء، النافخ فيه من روحه. وأن تكون سيّد العالم هو، من هذا المنظور، أن تتمركز –وسط الورشة– كعامل داخل عالم المادة الصّلبة والمادة الرخوة على حدّ سواء. على هذا النّحو يكفّ السيّد في نظر باشلار عن أن يكون ذاك الفيلسوف اليونانيّ القديم الذي يتأمّل العالم، ويعهد لغيره من البشر بالفعل الفعليّ في العالم، بل إنّ السيّد الجديد للعالم هو ذاك الذي ينكبّ على العمل، ويجمع في ذاته بين السيّد والعبد، أو بالأحرى بين الإنسان الصانع والإنسان المفكّر، في يد من نوع خاصّ هي اليد الذكيّة، واليد الحالمة العاجنة. (المترجم)

(2) البركانيّة، وتُسمى أيضاً البلوتونيّة plutonisme، نسبة إلى بلوتون Pluton (باللاتينية: Ploto)، إله الأعماق الأرضية في الميثولوجيا اللاتينية: نظرية تقدّم بها في القرن الثامن عشر عالَم الجيولوجيّات الإسكتلنديّ جيمس هوتون James Hutton، مفادها أنّ الصخور نشأت من النشاط البركانيّ. وهي تضادّ النظرية المعرّف بها في الحاشية التالية. (المُراجِع)

للنّبتونية[1] Neptunisme -الأرض المتّقدة أو الأرض المبتلّة- يُعطيان إسرافَيهما المتناقضين للخيال الذي يشتغل على الصلب وللخيال الذي يشتغل على الرخو. فالحدّاد والخزّاف يتحكّمان في عالمين مختلفين. بمادّة عملهما ذاتها، وفي استغلال قواهما، تكون لهما رؤيتان للعالم، رؤيتان متزامنتان مع الخلق. إنّ العمل -في عمق الموادّ ذاتها- هو تكوّن. إنّه يخلُق من جديدٍ وبشكل خياليّ، بفضل الصّور الماديّة التي تُحرّكه، المادّة التي تقاوم جهوده. لا يكتفي الإنسان الصانع في اشتغاله على المادّة بتفكير هندسيّ للتسوية؛ بل إنه يتلذّذ بالصلابة الباطنية للموادّ الأساسية؛ يتلذّذ بمرونة كلّ الموادّ التي يجب عليه إخضاعها. وتكمن هذه اللذّة من قبلُ في الصّور المُسبقة التي تشجّع على العمل. وهي ليست مجرّد شهادة رضا تنجم عن عمل أُنجز. بل إنّ الصّورة الماديّة هي إحدى شروط العمل؛ إنّها المُستقبل القريب جدّاً، المستقبل الذي حصل تمثيله مسبقاً بشكل ماديّ، لكلّ فعل من أفعالنا على المادّة. وبفضل صور الاشتغال على المادّة يقدّر الحرفيّ الخصائص الماديّة تقديراً عالياً، ويُشارك عن قربٍ في القيم الماديّة، إلى درجة تسمح لنا بالقول إنّه يعرفها بشكل جينيّ أو متوارَث، وكأنّه شاهد على إخلاصها للموادّ الأوّلية.

6

إنّ الإحساس اللّمسيّ الذي يُنقّب في المادّة، والذي يكتشف، تحت الأشكال والألوان، المادّة، إنّما يُهيّئُ من قبلُ لِوَهمِ لمسِ عمق المادّة. على الفور

(1) النبتونيّة: نسبة إلى نبتون Neptune (باللاتينية: Neptūnus)، إله البحر في الميثولوجيا اللاتينية: نظريّة تقدّم بها في القرن الثامن عشر عالِم المعادن والجيولوجيّات الألمانيّ أبراهام غوتلوب فيرنر Abraham Gottlob Werner، تفيد أنّ سطَح الأرض نشأ من ترسّبات تراكمت في أعماق محيط (أوقيانوس) بدئيّ، ثمّ تراجع المحيط فنشأت القارّات في هيئة شبيهة بهيئتها الحاليّة. ويجدر القول إنّ كلتا النظريّتين، البركانيّة والنبتونيّة، غير مقبولتين اليوم، ولكنّ باشلار يأخذ بهما هنا فلسفيّاً أو أدبيّاً، ضمن التصوّرات الماديّة لنشأة العالَم ونشاطه. (المُراجِع)

يفتح لنا الخيال الماديّ كهوف المادّة، ويهبُنا ثروات مجهولة. إنّ الصّورة الماديّة التي تُعاشُ حركيّاً، وتُختار بِوَلَهٍ، ويُنقَّب فيها بصبرٍ، هي انفتاح بكلّ ما في الكلمة من معانٍ، بالمعنى الواقعيّ، وبالمعنى المجازيّ. إنّها تضمن الواقعية النفسيّة للمجازيّ وللمتخيَّل. الصّورة الماديّة تجاوزٌ للوجود المباشر، وتَعْمِيقٌ للوجود السطحيّ. ويفتح هذا التعميق منظوريّة مضاعفة: نحو باطنية الذات الفاعلة وداخل الباطنية الماديّة للموضوع الخامل المُعْتَرَضِ من قبَل الإدراك الحسّيّ. إذن، في الاشتغال على المادّة، تنقلب هذه المنظوريّة المُضاعفة؛ وتُتَبَادَلُ باطنيّتا الذات والموضوع؛ فيتولّد على هذا النحو داخلَ نفس العامل إيقاعٌ مُشفٍ للانطواء وللانفتاح. ولكن إذا ركّزنا حقّاً على موضوع ما، وفرضنا عليه شكلاً، رغم مقاومته، فإنّ الانطواء والانفتاح لن يكونا مجرّد اتّجاهين، لن يكونا مجرّد علامتين تُحدّدان نوعين متعارضين من الحياة النفسيّة. إنّهما نوعان من الطاقة. وتتطوّر هاتان الطاقتان عبر التبادل. فالكائن العامل يعيش بالضرورة تتابع الجهد والنجاح الفوريّين. وفي حين أنّ الفشل في الضدّية الإنسانيّة، ومهما يكن ضئيلاً، يثني الانطوائيّ، فإنّ المقاومة، في الضدّية الموضوعيّة، تُثير العامِلَ في نفس الوقت الذي تطبعُهُ فيه كبرياء سيطرته بطابع الانطوائية. في العمل، تكون الانطوائية القويّة دليلاً على انفتاح طاقيّ. بالإضافة إلى ذلك، إنّ المادّة التي تُنتخَب بعناية فائقة، بأن تُعادَ لإيقاع الانطواء والانفتاح حركته الحقيقية، تزوّدنا بوسيلة للتحليل الإيقاعيّ بالمعنى الذي يستعمل به بنيرو دوس سانتوس (Pinheiro dos Santos) هذا المصطلح[1]. في العملِ -فقط مع أحلامه، مع الأحلام التي لا تهرب من العمل- تكون هذه الحركية لا عبثيّة، ولا عقيمةً؛ إنّها تتموضع بين الجدليّتين القصويين للمُفْرط في الصلابة والمُفْرط في الرخاوة، في النقطة المناسبة للقوى الماهرة للعامل. إنّها بخصوص هذه القوى، وفي الاندفاع النفسيّ العامّ لهذه

(1) انظر، باشلار، جدل الديمومة *La Dilaectique de la durée*، الفصل الثامن.

القوى المُطَبّقة بتحكّم، يتحقّق الكائن بما هو خيال حركيّ. عندها نتعرّف في نفس الوقت على الخيال المقَيَّدِ والخيال الثّاقِب. ولا بدّ أن يكون الواحد عاطلاً حتّى يتكلّم عن الخيال الشارد.

لا شكّ أنّ الخيال لا يخترق إلّا أعماقاً خيالية تماماً، ولكنّ الرغبة في الاختراق تتحدّد بفضل صوره، وهي تنتقي من صور الاختراق الماديّ حركيةً تُميّزها، حركيةً قُدَّت من الحذر والحزم. وسيكون من مصلحة التحليل النفسيّ الكلاسيكيّ أن يدرُس عن قربٍ صور الاختراق التي تصاحبُ الفعل في موادّ مختلفة، أن يدرسها لذاتها، دون تسرّع، مثلما يَفعل في الغالب، عند تأويلها. عندها سيتوقّف مرّة وإلى الأبد نعتُ الخيال بكونه مجرّد قوّة تعويض. وسيظهر باعتباره حاجةً للصّور، وبمثابة غريزةٍ للصّور تُصاحبُ بشكل سويٍّ جدّاً، غرائز أكثر وحشيةً، وأكثر ثقلاً، وعلى سبيل المثال غرائز هي على غايةٍ من البُطْءِ مثل الغرائز الجنسية.[1] فالفرصة الثابتة للخيال الذي يتجدّد ويتضاعف في الصّور الماديّة المتنوّعة لا تتخلّف في الظهور إنْ نحن قُمنا بدراسة الصّور الأكثر فعّاليةً، صور الاختراق الماديّ.[2] سنكتشف عندها الفائدة النفسيّة لمقارنة إرادة الاختراق بالصّور التي تشجّع على الاختراق الفعليّ. وستضعنا هذه المقارنة في مفصل التبادل حيث تصبح

(1) باقتفاء النضج البطيء للرغبات، نرى جيّداً أنّ الاجتياح بطيء. إنّ الفشل هو الذي يكون سريعاً. والرغبة التي تتشكل ببطء تنحلّ في لحظة.

(2) على هذا النّحو تتجذّر الصور، حسب باشلار، في أعماق الفيزيولوجيا تجذُّرها في أعماق النفسية البشرية. ولكن هذا التجذّر الثنائيّ لا يعني أن تكون الصور محكومة بهذه الغرائز، مثلما يعتقد أنصار التحليل النفسيّ الكلاسيكيّ، فالخيال والصور غرائز من نوع مخصوص، غرائز خلّاقة، لا غرائز مثبّطة. وهذا ما يفسّر ربط باشلار للشاعر بالطفل الذي يظل حيّاً فينا، ويظلّ مُلْهِماً لنا، خاصّة عندما نعرف كيف ننصت لصوته، القادم من ماضينا السحيق، وعندما لا نسرّع في نقله من مادّيته الخيالية إلى الماديّة العقلانية، ومن أحلامه الحميمية إلى عالم الالتزامات والإكراهات الاجتماعية. (المترجم)

الصّور «اندفاعية» وتقْدر الاندفاعات على الزيادة في إشباعها عبر الصّور. الفعل وصورته، ذلك ما هو أكثر من وجود، وجود حركيّ يَكبتُ الوجود السّاكن بشكل واضح جدّاً بحيث لا تكون معه السلبية غير عدم. وفي النهاية، إنّ الصّورة ترفعنا، تضخّمنا؛ إنّها تعطينا صيرورة توسُّع الذاتّ.

هكذا، وبالنسبة إلينا، يكون الخيال عَيْنَ المركزِ الذي ينطلق منه اتّجاها كلّ ازدواجية: الانفتاح والانطواء. وإذا اقتفينا أثر الصّور في تفاصيلها، فإنّنا سنكتشف أنّ القيم الجمالية والأخلاقية المُعطاة للصّور تُعين الازدواجيات بدقّة. وتحقّق الصّور، بدقّة، وبحيلة أساسية -مُظهرةً مُخفيةً- الإرادات المُكثّفة التي تُصارع في عمق الوجود. فبإمكاننا، على سبيل المثال، أن نكشف في صورة بصرية مشغوفٍ بها تلك الرغبة الهَوَسِيَّةِ في البصّ [1] scoptophilie التي أشار إليها بعض المحلّلين النفسيّين (انظر لاكان، مرجع سابق)، حيث تجتمع نزعتا الرؤية (voir) والإراءة (montrer). وكذلك ما أكثر الصّور المليئة بالتباهي والتي ليست إلّا أقنعة! ولكنّ الصّورة الماديّة هي بالطبع أكثر انخراطاً. وهي تمثّل تماماً الانخراط الحركيّ. وعندما ننتهي إلى حميميّات المادّة، فإنّ العدوانية الصريحة أو الماكرة، المُستقيمة أو المنحرفة، تتعهّد بالقيم المتعارضة للقوّة وللمهارة، لتجد في تجربة القوّة كلّ اليقينيات المنفتحة، وتجد في وعي المهارة كلّ اليقينيات المنطوية. فالعمل والعامل يحدّدان أحدهما الآخر بشكل تداوليّ، وتلك حقيقةٌ مبتذلة على الأرجح، ولكنّها تتضاعف من خلال فويرقات عديدة وتحتاج إلى بحوث طويلة لتحديدها.

سنقدّم، في الفصلِ الذي يلي، خُطاطة أولى، وذريعة أوّلية لهذا التحديد المُتَبَادَلِ، بأن نقدّم أوّلاً بعض الملاحظات بشأن الإرادة القاطعة، بشأن إرادة

(1) البصّ scoptophilie أو scopophilie أو الاندفاع البصّيّ pulsion scopique: هوس يشكّل حسبَ فرويد Freud أحد الاندفاعات الجنسيّة الشائعة، ويتلخّص في استحصال اللذّة من خلال النظر إلى شخص آخر وتوهّم السيطرة عليه من خلال النظرة. (المراجِع)

النحت والشجّ، ثمّ نقوم إثر ذلك باقتحام سريع للعمل الحقيقيّ للموادّ لنلفت الانتباه للطابع الحركيّ للأدوات، التي غالباً ما يُنظر إليها في طابعها الشكليّ. وسيكون لنا على هذا النحو رسم أوّليّ للمنظوريّة المُضاعفة التي سبق أن أشرنا إليها والتي ستجد نفسها متأثّرة في البداية بنوع من البحث التحليليّ النفسيّ، ثمّ نقوم إثر ذلك بتفكّر حول الشروط الحركيّة للنجاحات الأولى لمُعالجة الموادّ.

الفصل الثّاني

الإرادة القاطعة والموادّ الصّلبة

الطابع العدوانيّ للأدوات

«لك قلب للأمل ويدان للعمل».
(أوسكار ف. دو ل. ميووش، «**ميغيل مانيارا**»، ص 78)
(O. V. de L. Milosz, *Miguel Mañara*, p. 78)

1

أن يكون الموضوع الخامل، الموضوع الصلب لا فقط مناسبة لمنافسة فورية، لا بل أيضاً مناسبة لصراع متّصل وماكر ومتجدّد، تلك ملاحظة يمكننا أن نسوقها دائماً إن أعطينا أداة لطفلٍ في عزلة. سيكون للأداة على الفور مفعول تحطيميّ، ونسبة من العنف ضدّ المادّة. وتُمارَسُ إثر ذلك مهامّ سديدة على مادّة أمكن التحكّم بها، ولكن يُعتبرُ التفوّق الأوّل بمثابة وعي بالطعن أو بالقطع، بمثابة وعي بالفتل القويّ جدّاً في مقبضٍ مِثْقَب. إنّ الأداة تُوقظ الحاجة للفعل ضدّ شيء صلب.

عندما تكون اليد فارغة، تكون الأشياء قوّية جدّاً. عندها تظلُّ القوّة الإنسانيّة في حالة انتظار. العيون القريرة تنظر للأشياء، تقتطعها من فوق عمقِ عالمٍ، والفلسفة –مهنة العيون– تتّخذ وعي الرؤية. يضعُ الفيلسوف «لا أَنا» قبَالة «الأنا». عندها لن تكون مقاومة العالم غير استعارة، ولن تكون أبداً غير «ظلمة»، لن تكون أبداً غير لامعقولية. عندها لن يكون لكلمة

contre (ضدَّ) غير طابع موْضِعِيّ (طوبولوجيّ): إنّ الصّورة الشخصيّة (البورتريه) ماثلة على الحائط [«ضدّه» بالتعبير الفرنسيّ الصريح][1]. ليس لكلمة «ضدّ» أيّ أثر حركيّ: فالخيال الحركيّ لا يحرّكها، ولا يميّزها. ولكن يكفي أن نمسك بسكّين بين أيدينا، لنسمع على الفور تحدّي الأشياء.

إننا لا نُعطي ما يكفي من الأهمّية للفرق بين اليد الفارغة واليد المسلّحة.[2] وأيّاً كان موقف علم النفس الطبيعيّ، فإنّ هناك قطيعة بين الظُّفْر والكلّاب. فالكُلّابُ يُنشبُ ليُعطي الحرية الكاملة لعدوان إضافيّ. فالأداة تُعطي للعدوان مُستقبلاً. يجب تأسيس علم نفس اليد المجهّزة بأداة باعتباره سلطةً أولى. فاليد المجهّزة تكبت كلّ عدوانيات اليد الفارغة. وتجعل اليدُ المجهّزة جيّداً بالأدوات اليد السيّئة التجهيز محلّ سخرية. إنّ الأداة الجيّدة التي تُستعملُ برعونة تثير ضحك ورشة بكاملها. وإنّ للأداة نسبةً من البطولة

(1) سبق أن أشرنا إلى أنّ للمفردة الفرنسيّة contre معاني وأداءات عديدة متمايزة في العربية، فهي تعني «ضدّ» وكذلك «لصْقَ»، و«إزاءَ» و«في مواجهة». وهذه المعاني كلّها يوظّفها باشلار في قراءة حركيّة «الضدّ» هذه (المُراجِع).

(2) يُخصّص روجيه دو بيل، الرسّام ومنظّر الفنّ الفرنسيّ، فقرة خاصّة باليدين، ووظائفهما وقدراتهما، ضمن الفصل الخاصّ بـ«التشريح» في دروسه حول الرّسم، مبيّناً أنّ لغة اليديْن (الرّسم) لغة كونيّة، فيقول: «أمّا فيما يتعلّق باليديْن، فإنّهما تخضعان للرّأس، وهما تصلحان له بشكل ما سلاحيْن ومساعديْن؛ فدونهما يكون الفعل ضعيفاً وكأنّه شبه ميّت». انظر كتابه **دروس في الرسم حسب مبادئ:**

(Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708, pp. 171-172).

كما يُخصّصُ هنري فوسيون، مُلحقاً كاملاً، في نهاية كتابه «حياة الأشكال»، خاصّاً باليد، يُعنونه بـ«تقريظ اليد». فليس الحرفيّ، إذن، مجرّد صانع بسيط، ويده ليست مجرّد آلة أو جزء من آلة الجسم، تتحرّك وفق قوانين آليّة، على الطّريقة الديكارتية، لا بل إنّ «اليد فعلٌ: تُمسك، تُبدع، ونقول أحياناً إنّها تفكّر». انظر كتابه **حياة الأشكال:**

(Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Quadrige/PUF, (Eloge de la main), 2010. p. 104). (المُترجم)

ونسبةً من الذكاء. إنّها قيمة عند العامل الشجاع. من هنا فصاعداً ستكون أحلام يقظة الإرادة الحقيقية أحلام يقظّة مجهّزة بالأدوات، أحلام يقظة تضع مَهامّ مُتتالية، مَهامّ منظّمة جيّداً. وهي لا تُستهلكُ في تأمّلها للهدف، وتلك هي حال من كان ضعيف الإرادة، والحالم الذي لم يحظَ بإثارة المادّة الفعلية، والذي لا يعيش جدليّة المُقاومة والفعل، ولا يُدركُ السلطة الحركيّة للضدّ. تحبّ أحلام يقظة الإرادة الوسائل بقدر حبّها للغايات. فبفضل هذه الأحلام يكون للخيال الحركيّ حكاية، ويحكي لنفسه حكايات.

ولكن قبل نجاحات الأداة المنتصِرَةِ، لنرَ أحلام المُدية الأولى.

في أربع صفحات ذات كثافة فكرية جميلة، قدّم جورج بلان (Georges Blin) العناصر الأساسية لتحليل نفسيّ ماديّ لرغبة الشجّ[1].

يُعرضُ المشكل في كامل وضوحه منذ الصفحات الأولى: «يجب أن نضع الإشباع الذكوريّ المتولّد عن حركة الشّجّ في علاقة ببعض الأشكال النادمة لساديّتنا. فكلّ تلاحم للكُتَلِ يستفزّنا ويتحدّانا». بإمكاننا أن نتناقش إلى ما لا نهاية بشأن أسبقية الَغريزة الساديّة أو بشأن أسبقية الصّور المُغرية. بإمكاننا القول هنا، للدفاع عن وجهة النّظر الأولى، إنّ الساديّة تبحث عن أشياء لتشجّها، لتجرحها. إنّ للغريزة دائماً إرادة قاطعة في متناولها. ولكن يُمكننا أن ندّعي أيضاً أنّ الصّورة توقظُ الغريزة الخاملة، وأنّ الصّورة الماديّة تتحدّانَا، وأنّ العالَمَ المُقَاوِمَ يستدعي عدوانيّتنا. على كلّ حال يجب أن نختم بالقول إنّ الخيال والإرادة هما أقرب ما يكون أحدهما من الآخر هنا.

بالفعل، أيّ سَكينة سنجدها في هذه الساديّة «النادمة» المتّجهة ضدّ موضوع معيّن مفتقر إلى دفاع إنسانيّ. تُمارس هذه السّادية تحت غطاء جيّد، وخارج كلّ فعلٍ للأنا العليا. إنّنا نتذكّر الدرس الأخلاقيّ الذي تلقّاه الشابّ

(1) شعر 45 (*45 Poésie*)، العدد 18، ص 44 وما يليها.

فرانكلين (Franklin) الذي كان يُجرّبُ فأسه الصغيرة ضدّ الأشجار المُثمرة للحديقة. ولكن هناك العديد من أشجار الصفصاف في الريف، والعديد من أشجار السّرو في الأدغال التي لم تكن الأنا العليا لتأخُذَ حذرها منها! فموضوعات المنطقة الماديّة الحرّة تلك، هذه الموضوعات التي لم تشملها التحريمات الاجتماعية تتحدّانا مع ذلك. ولكي نفهم هذا التحدّي المباشر لموضوع من موضوعات العالم المُقاوِم، لا بدّ من تحديد سلطة ماديّة جديدة، نوع من الهُوَ الأعلى[1] نريدُ مُمارسة قوانا ضدّها، لا فقط في ثراء فيض طاقتنا، بل أيضاً في ممارسة إرادتنا القاطعة، إرادتنا المُدّخرة في الحدّ القاطع لأداة معيّنة.

الأرجح أنه لن يقبل أيّ مُحلّل نفسيّ بمثل هذه السّلطة. فالمحلّلون النفسيّون يُرجعون كلّ شيء إلى تأويلهم الاجتماعيّ. ولن يجدوا عناء ليبيّنوا أنّ كلّ فعلٍ ضدَّ الأشياء يأتي كتعويض مُخادع لفعلٍ ضدّ الأنا العليا. ولكنّ ذلك يعني أنّنا ننسى مكوّناً من مكوّنات الصّور عندما نكتفي بتمثيل مظاهرها الغريزية ومظاهرها الاجتماعية. وإنّه لمن هذا النسيان تتولّد النّزعة شبْه الأسطوريّة عند التحليل النفسيّ الذي يجعله يُسمّي كلّ عُقده باسم أبطال خرافيّين. وعلى العكس من ذلك، يجب على مذهب في الخيال الماديّ وفي الخيال الحركيّ أن يُدرِك الإنسان داخل عالم الموادّ والقوى. فالصراع ضدّ الواقع هو أكثر الصراعات مباشريّة، وأكثرها صراحة. إنّ العالم المُقاوِم يرتقي بالذات إلى مملكة الوجود الحركيّ، إلى الوجود بفضل الصيرورة الفعّالة، وهو ما يفسّر وجود فلسفة وجوديّة في القوّة.

---

(1) مثلما نحت باشلار في كتاب «العقلانية التطبيقية» (G. Bachelard, *Le Rationalisme appliqué*, Paris, PUF, 1951) مفهوم الأنا العليا الثقافيّة، باعتبارها رقابة علميّة، ينحت في كتاب «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» مفهوم «الهوَ الأعلى» sur-ça وهو بمثابة قوّة أو سلطة ماديّة تعترضنا وتحدُّ من تحدّينا للعالم الماديّ. (المُترجم)

وللتحدّي، بطبيعة الحال، ألف سبيل. وإنّه لمن طبيعة التحدّي أن يَخْلِطَ بين الأجناس، وأن يُضاعف الألفاظ، وأن يُمارس الأدبَ، وهذه التلاحُميّة أو هذه الاكتمالِيّة للمادّة الصلبة التي تتحدّانا هي التي يُصار إلى مُهاجمتها، لا فقط باليد المسلّحة، وإنّما أيضاً بعيون متّقدة وبشتائم. فالاحتدام المحاربُ، الخصام (*le neikos*)، يكون متعدّد الوجوه. ولكن علينا ألّا نَنْسى قيمته الأوّلية، جذْرَ القوّة المُتيقّظة ذاته، فِينَا وخارجنا في نفس الوقت.

هناك بكلّ تأكيد، بالنسبة للخيال الحركيّ، ما وراء الشيء، **الشيء الأعلى**، بنفس الأسلوب الذي تتحقّق فيه سيطرة الأنا العليا على الأنا. إنّ قطعة الخشب هذه التي تترُك يدي لامبالية ليست إلّا شيئاً، لا بل هي أقرب تماماً إلى ألّا تكون غير مفهومِ شيء. ولكن إن بدأت سكّيني في التسلّي بشجّها، فإنّ نفس هذا الخشب يُصبح على الفور أكثر من ذاته، إنّه شيء أعلى، يحمل على عاتقه كلّ قوى تحدّي العالَم المُقاوِم، ويَحصلُ بشكل طبيعيّ على كلّ استعارات العُدْوان. إنّ باحثاً برغسونيّ الهوى لن يرى في ذلك غير اقتطاع شكليّ في الوقت الذي يقوم فيه الموضوع، الموضوع الأعلى بِحَثّي على أن أتشكّل كمجموعة من الإرادات العدوانية، ضمن تنويمِ مغناطيسيٍّ حقيقيٍ للقوّة.

فإن تتبّعنا إذن الخيال الماديّ في ما يوجد من اختلافات عديدة للغاية بين الموادّ الرخوة والموادّ الصلبة، أدركنا أنّها تُحدّدُ في الكائن الحالم تَشْريحيّةَ الأجهزة المتعدّدة لإرادة القوّة. وما دام علماء النفس لم يدرسُوا بدقّةٍ الأشكالَ المختلفة لإرادة القوّة الماديّة، فإنّه لن يكون بحوزتهم ما يحتاجونه من العدّة للتمييز بين كلّ فويرقات إرادة القوّة الاجتماعية. في إطار هذا الشرط فحسب، بإمكاننا أن نفحص بدقّةٍ علاقات الواقع بالمجاز، وبإمكاننا أن نحلّل قوى الاعتقاد الراسخ التي هي بصدد الفعل داخل اللغة.

إنّ المصطلحات التي يستعملُها جورج بلان، على سبيل المثال، تجعلنا نعتقد أنّ الأمر يتعلّق بشجّةٍ في البدن أو في اللّحم يُمكنها إشباعُ «السّاديّة النادمة». ولكن لنقرأ جيّداً وسنرى أن نجّاراً يُمكنه أن يقبل رؤية الجرّاح تلك: «الشفرة تجري على الجلد، كأنها برق موجّه بعناية أو، بأكثر إصرار، تتقدّم وفق جدليّة المنشار ذات الزمنين. تترُكُ ثلماً واضحاً جدّاً، بكفاءة علمية عالية تُشعر الذّهن براحة قوّية في الوقت الذي يتعذّب فيه البدَن..».

هذا العلمُ، هذا البطءُ، هذه المُقارنة الهادئة بين مُتَعِ السّكّين ومُتَع المنشار، كلّ هذه الأحلام قد أُخِذت بشكل طبيعيّ من شجِّ الموادّ للخشب الليّن. ولكن يبدو أنّ للصّور هنا متلقّيَين للفعل أو مفعولاً بهما اثنين: الخشب الليّن والبدن المُمتلئ. وتنتقل الاستعارات الماديّة من أحدهما إلى الآخر. بفضل هذه الثنائية تجد الساديّة بدائلها المُسالمة والمقنّعة، و«إفاداتها البريئة». كلّ شيء يُمكن أن يُقال من خلال معجم المادّة الخاملة، فيكون اعترافاً بجريمة كبرى مقترفة على صعيد معجم البدن أو اللّحم الحيّ. وينتقل جورج بلان فعلاً من الواحد إلى الآخر، مُستغلّاً التباس التحدّي السّاديّ بشكل لذيذ: «تتضمّن حركة الجذْم في العديد من الحالات شيئاً من الغَدْرِ لم يكن ليُكدّرنا. إنّ الشجّة الحقيقية -شجّة في منتصف الخشب، «على شاكلة صفّارة» - تُهاجمُ في النقطة الضعيفة، بطريقة غير مباشرة، وفي خطّ مائل مُنحرف، الخطّ الذي تقطعه. وتعرف فأس الحطّاب جيّداً مَكْرَ الخطّ المائل ذاك. إنّها لا تُهاجمُ أبداً وجها لوجه، ومن زاوية مُستقيمة، الغُصنَ الذي تسجّل فيه ضربتها». سنرى بالتفصيل، في الجزء الموضوعيّ من هذا المؤلّف المزدوج، المعنى الكامل لهذه الضربات المائلة، والمكر الكامل للعمل غير المباشر إرادياً. لقد سجّل جورج بلان نفسية الحدّ المائل تلك في طابعها المُخادع العميق. فالطفل الذي يشجّ غصن الصفصاف في شكل صفّارة يحقّق بدءاً الغدر البشريّ في هذا الخشب

الطفوليّ. فبفعله في المادّة، يكشف أيضاً عن خُلُقٍ لسوء النيّة غالباً ما يكون خفيّاً. وبالفعل، وفي الوقت الذي يكون فيه سوء النيّة في العلاقات الإنسانيّة ذا طابع دفاعيّ أغلب الأحيان، كئيب أغلب الأحيان، يتّخذ سوء النيّة هنا قيمته الهجومية، ومعناه العدوانيّ الشّديد البراعة والساديّ والفاعل.

ويجب ألّا نندهش من أنّ تجارب نفسية شديدة الفعّاليّة يمكن أن تُعاش من جديد في ميادين مختلفة جدّاً. ويُلخّص جورج بلان بشكل مفرط التركيبيّة إلى حدّ ما دروس الرسائل المرمّزة الطبيعية للشجّة: «إن لذّة الشجّ يجب أن تُرجع في جزء كبير منها إلى اللذّة التي نشعر بها في التغلّب على مقاومةٍ موضوعيّة: فرح الوجود أو فرح التحكّم في الأداة الأكثر صلابة، فرح الفعل في اتّجاه الشيء البارز الأكثر حدّة وترسيخ المشروع في المادّة التي تنتهي إلى الاستسلام. هيمنة ساطعة للنتوء الأكثر مُقاومة: هيمنة المحراث والقاطعة الماسيّة والخنجر والأسنان».

إننا ندرك جيّداً أنّ تحليلاً ماديّاً يُمكنه وحده أن يُعطي كلّ وظائف نصّ شبيه بهذا النصّ. إنّ حياتنا لَمليئة بهذه التجارب العجيبة، بهذه التجارب التي نَصْمُتُ عنها والتي تعيش في لاوعينا أحلام يقظة لا نهاية لها. هناك من الموادّ ما هي على غاية من الخصوصية بحيث إذا ما هاجمناها بشفرة حادّة شعرنا بعنفٍ طازجٍ أو حديث. لنفكر فقط في الصَّدعِ الواضح والمرتجف لقطعة الجليد التي تَشقّها السكّين، فيا له من لحم جميل لَا ينزفُ!... فهل لهذا السبب، قدّم إكسَل *Axel*، البطل الشديد الصّرامة لعمل فيلييه دو ليل آدم (Viliers de l'Isle-Adam) [الحامل اسمه عنواناً]، قدّم لضيفه فخذ خنزير برّيّ مُحاطاً بمُربّى السّفرجل؟

مادّة الساديّة تلك في صحن، هذه المادّة التي تسمح للسكّين الحالمة بالعمل تحت غطاء ذريعة مقْنعة، تلك هي مادّة اللّاوعي التي يجب على

التحليل النفسيّ أن يُجدّدها. فإن أَوْلَيْنَا بعض الاهتمام للمادّة، ولأشكالها المتعدّدة، فسنكتشف أنّ التحليل النفسيّ ذاك هو في مواجهة مُهِمَّةٍ ضَخْمَةٍ. ولكن ليس بإمكاننا في هذا البحث البسيط أن نطرح إلّا أمثلة مخصوصة.

2

لننتقل الآن إلى ملاحظات مُقتضبة حول العمل الفعليّ للمادّة.

إذا أردنا أن نحصل على رؤية تركيبيّة إلى حدّ ما للعمل البشريّ، فإنّه سيكون لنا بالعودة إلى الموادّ التي عولجت ضمان أكبر حتّى لا تُفلت منّا أيّ خصيصة. وبصفة خاصة، إنّ تصنيف الأدوات حسبَ شكلها النهائيّ الذي أمكن ضبطه بفضل استعمال طويل لا يُعطينا إطاراً ملائماً لدراسة التطوّرات التقنية. إنّ مختصّاً مثل لوروا غوران (Leroi–Gourhan) قد أدرك عدم دقّة كرونولوجيّة (تحقيبيّة) ترتّب الأدوات ما قبل التاريخية حسب تكوّنها. «فالمادّة هي التي تتحكّم في كلّ تقنية»[1]، حسب رأيه، وتتوضّح الإثنولوجيا البدئيّة من خلال التصنيف التالي:

1. الأجسام الصلبة الثابتة – الحجر، العظم، الخشب.
2. الأجسام الصلبة غير التامّة التشكّليّة – التي تتّخذ بفعل الحرارة نوعاً من التشكّليّة (المعادن).
3. الأجسام الصلبة المطواع أو القابلة للتشكيل، والتي تُصبح صلبة عندما تجفّ: الفخّاريات، البرنيق، الغِراء.
4. الأجسام الصلبة المرِنة – الجلود، الخيوط، الأقمشة، السّلال.

أمام مثل هذه الكثرة من الموادّ التي يُعنى بها العمل، نرى امتداد المُشكل بالنسبة لتحليل ماديّ للعمل يُريد العودة صعُداً إلى بدئيّة الاهتمامات

(1) أندريه لوروا غوران André Leroi-Gourhan، الإنسان والمادّة *L'Homme et la matière*، ص 18.

المتنوّعة للغاية. إنّ العصر العلميّ الذي نعيش فيه يُبعدُنا عن الما-قبليات المادّية. وفي الواقع، إنّ التقنية تخلُقُ الموادّ المناسبة التي تستجيب للحاجات المُحدّدة بدقّة. فعلى سبيل المثال، تعطينا الآن الصناعة المُذهلة للموادّ البلاستيكية آلافاً من الموادّ ذات الخصائص المحدّدة، مؤسّسةً بذلك مادّية عقلانية حقيقية سنقوم بدراستها في مؤلَّف آخر. ولكنّ مُشكل العمل البدئيّ مختلف شديد الاختلاف. فالمادّة، إذن، هي التي تقترحُ. فالعظم والعارشة -الصّلب والمَرِنُ- يريدان أن يَخترقَا أو أن يَربطَا. ويواصل الخيط والإبرة المشروعَ المُسجّلَ في هاتين المادّتين. عندما ظهرت فنون النار، وصهْر الرّكازِ وإنتاج القوالب تعقّدت ظاهراتيّة الضدّ بشكل غريب. بل يبدو أنّنا نشهد عملية قلب للظاهراتيّة. وبالفعل، فقد أمكن التغلّبُ بشكل ما على العالم المُقاوِم من الداخل بفضل النار. فالإنسان هو من يُعطي في الوقت الحاضر للمعدن المهزوم صلابة القوالب. إنّ نحت الجسم الصلب وقولبة الجسم الرخو المتصلّب يَمثُلان إذن ضمن أكثر الجدليّات المادّية وضوحاً، جدليّة تقلب كلّ المنظورات البرغسونية. وتتّخذ مُشاركة العاملِ المُعَدِّنِ في المَعْدِنيّة على هذا النحو عمقاً كبيراً. وستلاقينا مرّة أخرى عندما ندرس الخيال الماديّ للمعدن. ولذلك فإنّنا لا نقوم هنا بتعيينها إلّا لنبيّن تنوّع مشكل الصّور المادّية. أمّا الآن فإنّنا لا نريد إلّا دراسة الظاهراتيّة المباشرة، وتفحّص المقاومة في شكلها الأوّل، أي الصلابة الأساسية.

وبالطبع، نحن ندرك أنّ هذه الظاهراتيّة هي بالأساس مبحث في الحركيّة، وأنّ كلّ تحليل ماديّ للعمل يتضاعف بتحليل طاقيّ. ويبدو أنّ للمادّة كيانين: كيان راحتها وكيان مقاومتها. نجد أحدهما في التأمّل، والآخر في الفعل. إنّ تعدّدية صور المادّة قد تمّت، بفعل ذلك، مضاعفتها أكثر. هكذا، ومثلما يلاحظ لوروا غوران، يحدثُ الصّدم (الذي هو فعل إنسانيّ بامتياز)

بواسطة ثلاثة أنواع من الأدوات، سواء تعلّق الأمر بـ:

1. الصّدم الهادئ، مثلما هي حال السكّين المضغوطة على الخشب - وهو ما يُعطي شجّة دقيقة، ولكنّها قليلة الفعّالية؛
2. الصّدم المندفع، مثلما هي حال القطع على عجَل - وهو ما يُعطي قطعاً غير دقيق، ولكنه فعّال؛
3. الصّدم الهادئ بصادمٍ: يكون الحدّ القاطع للمنقاش موضوعاً على الخشب، وتضرب المطرقة المنقاش. هنا تبدأ جدليّة الأدوات وتركيبيّتها. لقد جمعنا مزيّة الصدم الهادئ (الدِّقّة) ومزيّة الصّدم المندفع (القوّة).

نحسّ أنّ ثلاث نفسيّات مختلفة، ثلاث حركيّات للضدّ تجد هنا طابعها الفعّال المُسيطر. ويجعلنا النوع الثالث من العمل، بصورة خاصة، نصل إلى معرفة وإلى قوّة تضعاننا في مملكة جديدة: مملكة القوّة المَسُوسَة. وتظهر اليدان في امتيازهما المتبادل: لإحداهما القوّة، وللأخرى الحذق. وفي المفاضلة بين اليدين يتهيّأ بدءاً جدلُ السيّد والعبد.

إنّ كلّ هجومية إنسانيّة بالخصوص تُهاجم الخصم بطريقتين في نفس الوقت. فعلى سبيل المثال، إنّنا سنفهم بصورة أفضل التدجين الحيوانيّ إذا ما تفحّصناه باعتباره تعاوناً بين رجلين. يقول الفارس للسّائس: «ضع له الزّيار[1]، وسأقفز على ظهره»، فتتمّ مُهاجمُة الحصان بشكل مضاعف. ويبدو أنّ الحيوان لم تُجهزّهُ الطبيعة بردود أفعال تركيبيّة يمكنها أن تحميه ضدّ هجوم مزدوج، قليل الطبيعيّة، كثير الإنسانيّة. ويستدعي العمل باليدين معاً نفس الملاحظات. إنّ اليدين اللتان لا تختلفان في الاشتغال على العجين -عمل أنثويّ- تتّخذ كلّ واحدة منهما قيمتها الحركيّة الخاصّة في العمل من النوع الثالث، ضدّ مادّة صلبة. لهذا السبب ستنكشف لنا المادّة الصلبة بمثابة مُربّية

(1) ورد في لسان العرب: «الزِّيار: شيء يُجعَل في فم الدابة إِذا استصعبت لَتَنْقادَ وتَذِلَّ». (المُراجِع)

عظيمة للإرادة الإنسانيّة، وبمثابة مُعدِّلَةٍ لحركيّة العمل، في معنى التفحيل (من الفحل) ذاته.

3

وبالفعل، إنّه بفضل العمل الحاذق، وبفضل الحذق في معالجة المادّة الصّلبة، نستطيع أن نستبعد العديد من الاستيهامات التي شهّر بها التحليل النفسيّ. ولكي نأخذ مثالاً دقيقاً، لِنلخّص بعض الملاحظات على هامش كامل الأدبيّات التي قام التحليل النفسيّ بتجميعها حول أحلام اليقظة الدّائرة حول الثُّقْب.[1]

على هامش ما يُقال نقترح إيلاء أهمّية لِما يُمارسُ داخل عمل دقيق وداخل عمل قويّ. عندها لن يفوتنا أن نرى أحلام اليقظة ذات الميول الشرجية أو الجنسية وقد أزيحت شيئاً فشيئاً –ولم تُكبَت– كلّما تبلورت أفعال عمل فعليّ، وخاصّة إذا كان هذا العمل يهدفُ إلى الوصول إلى أشكال هندسية محدّدة بدقّة، ومُحقّقة داخل مادّة مقاوِمة. فالمادّة الصلبة تُحدّد بشكل ما قمّة الانفتاح. والشكل الهندسيّ الذي سيمكن إنجازه يلفت الانتباه إذا صحّ القول إلى قمّة الانفتاح. هناك سببان يجعلان جدليّة الانطواء والانفتاح ذات الحركية العالية، وذات الإيقاع العالي داخل الحياة العاطلة مُستقطبة بشدّة لفائدة الانفتاح. فكلّما تحوّل المدوّر إلى دائرة، واتّخذ الثّقبُ شكلاً دائريّاً بوضوح، تمّحي صور أحلام اليقظة الشهوانيّة، بشكل يمكننا معه القول إنّ الروح الهندسية هي عامل تحليل نفسيّ ذاتيّ. وبطبيعة الحال، يصبح الأمر أكثر وضوحاً إذا كان يجب أن يكون للثقب أشكال أكثر تعقيداً: المربّع، النّجم، المضلّع...

---

(1) انظر في مواضع مختلفة من كتاب جولييت بوتونييه (Juliette Boutonier) **الحصر النفسيّ** *L'Angoisse*.

ولكنّ النقاش بين الانطواء والانفتاح لم يُغلق على هذا النحو من اليُسر. فإغراءات الانطواء تظلّ ممكنة حتّى بعد المجهودات المبذولة نحو الموضوع الماديّ والعمل الهندسيّ. ففي بعض الأحيان، وفي ركن صغير من المربّع، وفي النهاية المستدقّة للنّجم، يأتي «السّتير»[1] ليسخر منّا...

بصورة عامّة تجترح الصعوبة تحليلاً نفسياً، والسهولة تردّنا إلى النزعات الطفوليّة. لهذا السبب من العسير جدّاً أن نصف بشكل نفسيّ الثقبَ عبر الدوران. إنّه اختراع تقنيّ عظيم. وهو يُجدّد بكلّ تأكيدٍ انحرافَ أحلام اليقظة الجنسية التي غالباً ما تُصاحبُ الثقب المباشر. بالإضافة إلى ذلك، أيُّ فرحٍ مُلتبسٍ أن يكون المرء سيّد آلة تقوم بإدخال المِثقاب في الصفيحة المعدنيةَ بعنفٍ ناعمٍ إلى أبعد الحدود، بشكل هو من النعومة بحيث «يدخل كما لو كان يخترقَ الزبدة». هناك إذن استعاضة من الخيال لمفعول المادّة. وتحدّد هذه الاستعاضات دائماً أحلام يقظة متعدّدة الوجوه، علامات على أهمّية الخيال الماديّ. وتلعب أحلام اليقظة هذه على أكبر التناقضات: تناقض الموادّ المُقاوِمة. وتوقظ أحلام اليقظة هذه في نفس العامل انطباعات إله صانع. يبدو أنّ الواقع قد هُزِمَ في عمق موادّه ذاته، وأخيراً فإنّ هذا النصر العظيم يُنسينا سُهولته ويرفع العاملَ إلى مناطق الإرادة المُحرّرة من استيهامات الاندفاعات البدئيّة.

على هذا النحو وبمجرّد أن نكون قد أعدنا للعمل خصائصه الحركيّة نفسيّاً، ونكون قد ربطنا على الفور كلّ فعلٍ بالوعي بكوننا فاعلين، فإنّنا سندرك أنّ ظاهراتيّة الثقب لا يُمكنها أنْ تُنْجَزَ على أساس الظاهراتيّة البصرية لوحدها. ولا تطرح أيضاً الإحالة إلى الاندفاعات العضوية المشكل

(1) السّتير Satyre :هو في الميثولوجيّتين اليونانية واللاتينية رفيق لديونيسوس أو باخوس، له جسم إنسان مزوّد بقرون تيسٍ وبأطرافه، ويتميّز بسلوكه الشبقيّ المسرف. ويدلّ اسمه مجازيّاً على الإنسان القينيّ أو الفاحش. (المُراجِع)

الحقيقيّ للحركيّة الفاعلة. يجب، حسب رأينا، أن نضمّ الزوج «شكل» و«قوّة» وأن نُدركَ فعّالية الفعل التي تصنع قيمة **ما-قبليات العمل، ما-قبليّات** تسمح للإرادة بأن تفعل بشكل مفيد، بشكل حقيقيّ، بشكل ماديّ، مُحدِّدةً في الواقع مفعول كلّ مشروع ذاتيّ.

ليس علينا إذن أن نندهش إذا كان سُلّم صلابة الموادّ المعالَجة هو من زوايا نظر عديدة سلّم النُّضج النفسيّ. فالثّقب الذي يُقدّ في الرمل، ثمّ في الأرض الهشّة، يتوافق مع ضرورة نفسية للنفس الطفولية. يجب على الطفل أن يعيش عصر الرمل. وأن يعيشه إنّما هو الطريقة المُثلى لتجاوزه. وإنّ عمليات المنع بشأن هذا الموضوع يُمكنها أن تكون ضارّة. من المهمّ أن نرى شخصاً مثل رَسكِن[1] (Ruskin)، الذي كانت فترة شبابه خاضعة لرقابة مشدّدة، يكتُب: «إنّ أكثر ما كنتُ أحبّه هو أن أقوم بحفر ثُقوب، شكل من أشكال البستنة، الذي لم يكن للأسف! يُحظى بالموافقة الأمومية».[2] يبدو أنّ رسكن يُعقلن بنوع من السّخرية الخفيفة المنعَ الأموميّ. وهو يسلّم بأنّه يجب منع الطفل من «التعدّي على اختصاصات الآخرين»، وهذا ما يُفسّرُ مفارقة الطفل الذي يمتلك حديقة ولكنّه لا يجد فيها الطّبيعة! وعلى الرغم من ذلك فإنّ ميول الطفل نحو الطبيعة طبيعية جدّاً بحيث يكفي القليل من الفضاء، القليل من الأرض حتّى يتجذّر فيه الخيال. في حديقة من حدائق الضّواحي، يكون للأطفال الذين تخيّلهم فيليب سوبو (Philippe Soupault) [3] كلّ أنشطة العناصر الماديّة الأربعة، بشكل يُكثّف معه الكاتب في جملة واحدة التكافؤ

---

(1) جون رَسكِن John Ruskin (1819–1900): شاعر ورسّام وناقد للفنّ وعالِم جماليّات بريطانيّ، ترك في التصوير والمعمار دراسات مهمّة ترجمَ بعضها إلى الفرنسية مارسَيل بروست Marcel Proust. (المُراجِع)

(2) رسكِن Ruskin، الماضي. ذكريات الشباب *Praeterita, Souvenirs de jeunesse*، ص 58.

(3) فيليب سوبو Philippe Soupault، الإخوة دوراندو *Les Frères Durandeau*، ص 90.

الرباعيّ للخيال المادي: «تظلّ الحديقة مسحورة. من أجل عيونهم، يُخضعون العناصر الأربعة: قنوات، أفران مُتَوَحِّشِين، طواحين، أنفاق».

وفي الواقع، تريد أمّ رسكن طفلاً نظيفاً. ستكون لنا الفرصة لنعود إلى هذه النقطة. لكن أيّ تربية غريبة، تلك التي نمنع بموجبها طفلاً، عندما يكون أصبحت له القوّة، وعندما تطالب قواه بهذا العمل، نمنعه من أن يُنجز ثقباً في الأرض، بتعلّة أنّ الأرض وسخة. عندما نقتفي أثر ذكريات الكاتب الإنكليزيّ، ندرك، في نفس الوقت، ميول المُراهق الأولى نحو الجيولوجيا، نحو الميدان المحرّم، ولماذا ظلّ جيولوجيّاً متذبذباً.[1]

إلى جانب هذه الطفوليّة التي تنطبع بذكرى مصبوغة بالحشرة، تبدو حركية الثّقب في الخشب علامة على نُضج طبيعيّ جدّاً. وتُعرف أعمال الخشب بكونها أعمالاً مُربّية بإمكانها أن تُعطي بسهولة اختبارات مختلفة

(1) يبيّن رسكن أنّ طفولته كانت تخضع لنوع ثقيل من الرقابة الأمومية، التي كانت تصادر حقّه في أن يكون ككلّ أطفال العالم الأسوياء، الذين يبدؤون تجاربهم الأولى مع أشياء العالم باللّعب بالرّمل والتراب والوحل، وأيّ لعب هو! إنّ هوس الأم بالنّظافة يمكن أن تكون آثاره مدمّرة على بعض النّفسيات، فمن لم يتمتّع في طفولته باللّعب بالرمل والعجين يمكنه أن يسقط في نوع من التثبيت الذي يمنعه من الارتقاء في سلّم الصّلابات، وأن يؤثّر على اختياراته المستقبلية، وهو ما حدث فعلاً لرسكن ذاته، الذي واصل في المراهقة الأولى، وبكثير من الاضطراب، ميوله نحو التّراب من خلال شغفه بالجيولوجيا، ولكنّه مع ذلك ظلّ جيولوجيّاً متذبذباً. وقد عاد باشلار من جديد في كتاب «الأرض وأحلام يقظة الراحة» إلى حكاية رسكن مع أمّه «التي كانت تأْنف شديد الأنَفِ من كلّ ما هو وَسِخٌ»، وإلى حكايته مع أبيه الذي كان مهووساً بالخوف من السّقوط من السّلالم المكسّرة، خوف كان لا يفارقه حتّى في رحلاته المنجمية تحت الأرض، وهو الذي جلَده بالسّوط ذات مرّة عند سقوطه من الدّرج. لقد كان المنع الأموميّ من اللّعب بالتراب بتعلّة توسيخ الملابس، والمنع الأبويّ من الصّعود على السلالم بتعلّة السقوط منها، يقومان عند أبوَي رسكن مقام المنع من اللّعب بالنار. فإذا كان اللعب بالنار يكلّف الطفل ضربة بالمسطرة على الأصابع، كما يقول باشلار في «التحليل النفسيّ للنار»، فإنّ السقوط من السلالم كان يكلّف الطفل جلداً بالسّوط. فالنار هنا تضرب قبل أن تحرق، والأرض تجلد قبل أن توسّخ أو قبل أن تنطبق على صاحبها. (المترجم)

للصلابة. وهي ضرورية بالنسبة للمراهق. وإذا كان علينا أن نقترح تحليلاً نفسياً لنفسيّات تتخلّف في عُمُر العجين، فإنّنا سننصح بالثقب في الخشب بدءاً بالدّردار -وهو خشب خالٍ من العُقَد- وصولاً إلى قلب السنديان. وتتلو ذلك في المثالية القصوى للفحولة الماهرة الثقوبُ التي تُعمَل في الحجر وفي الحديد.

ما نريد أن نراه معترَفاً به، في سلّم الصّلابات ذاك، هو أنّ قيَماً نفسية شديدة الاختلاف تتدخّل عندما ننتقل من مادّة إلى موادّ أخرى، وخاصّة عندما نغيّر شكل الهجوم. لنقيّم ذلك من خلال علامة السّرعة فحسب. نُلفينا أمام هذه المفارقة: يجب على الأداة أن تكتسب سرعة أكبر كلّما كان الجسم الذي سيهاجمُ أكثر صلابة. والعمل بالمِثقب يقدّم حلّاً لهذه المفارقة. فالثَّقْبُ بواسطة الدّوران النّشط يجعلنا نعيش زمناً مخصوصاً للغاية، إنّه يُعلّمنا أن نكون حِرَفِيّي السّرعة. ولقد بيّن أندريه لوروا غوران (المرجع السابق، ص 54) جيّداً أهمّية مثل هذا الانتصار الإنسانيّ وانتشاره الخارق للعادة على سطح الأرض برمّته: «إن ثَقب الموادّ الصلبة وبصورة خاصّة الحجارة قد أثار بشكل مبكّر للغاية الروح الاختراعية للبشر؛ فتزويد الفؤوس والهراوات والدّبابيس بمقابضَ قد دفع هذه الصناعة نحو هذه الوسيلة (العمل بالمِثْقَبِ) التي تسمح بحفر أكثر الأجسام صلابة. فإعداد اليَشب، الشّائع في كلّ المحيط الهادئ، قد أدّى للعديد من الاكتشافات الأساسية.

ودون أن نكون في حاجة إلى التأكيد، ندرك بوضوح أنّ تفاضلية الأدوات الموافقة لتفاضلية الموادّ الصلبة تؤدّي إلى تفاضليةٍ في الفعّالية نفسيّةٍ تماماً، وتعطينا حقّاً تاريخ حركيّتنا. ولسوء الحظّ فنحن لا نكتُب غير أحلام فراغنا، فلدينا حنين إلى طفولة رخوة. ولكي نحتفظ بمعنى مسرّات القوّة، علينا أن نستعيد ذكرى صراعاتنا ضدّ العالَم المقاوِم. إنّ العمل، وهو يفرض علينا هذه

الصراعات، يهبُنا نوعاً من التحليل النفسيّ الطبيعيّ. وينقل هذا التحليل النفسيّ قدراته التحرّرية إلى كلّ طبقات الوجود. ويسمح لنا بأن نفهم بالتفصيل، وعبر أمثلة متعدّدة، حقيقة نوفاليس الكبرى تلك، التي تتعارض مع العديد من الأطروحات الحديثة: «فالكسل هو الذي يقيّدنا إلى الحالات الشاقّة».[1] بفضل هذا التحليل النفسيّ، يتخلّص العاملُ من أحلام اليقظة العاطلة والثقيلة عبر ثلاث وسائل: العمل العَزوم ذاته، والتحكّم المؤكّد في المادّة، والشكل الهندسيّ الذي يتحقّق بصعوبة.

يجب على موسوعة القيم التحليلية النفسيّة للعمل أن تفحص أيضاً قيم الصّبر. فإلى جانب الشكل المُرَقَّق تأتي دراسة الشكل المصقول. ويجب دمجُ وجهٍ زمنيّ جديد داخل الموضوع الذي أمكن إعداده. فالصّقل عَقْدٌ عجيب بين الذات والموضوع. وكذلك ما أكثر الأحلام التي نستطيع إبلاغها في هذين البيتين الميتافيزيقيّين لبول إيلوار (Paul Éluard) (**الكتاب المفتوح**، *Le, 2 Livre ouvert*، ص 121):

«أيّها الرّماد، اصقلِ الحجارة
التي تَصقل الإصبعَ الكدود».

4

نعتقد أنّنا لدينا الحقّ إذن لنتكلّم عن **حُلُميّة فعّالة**، أي عن أحلام يقظة العمل السّاحر، عمل يفتح آفاقاً للإرادة. في هذه الحُلُميّة الفعّالة تجتمع الوظيفتان النفسيّتان الكُبْرَيان: الخيال والإرادة. لقد جُنِّد الكائن بأسره من قبَل الخيال مثلما اعترف بذلك بودلير: «يجب على كلّ ملكات النفس البشرية

---

(1) ذكرته ريكاردا هوش Ricarda Huch، **الرومانطيقيون الألمان** *Les romantiques allemands*، ص 24.

أن تخضع للخيال الذي يستدعيها كلّها في نفس الوقت».[1] عندما نصف اتّحاد الخيال والإرادة من خلال أمثلة محدّدة، فإنّنا نضيء بذلك نفسية حلم فائق اليقظة إن صحّ التعبير في الوقت الذي يتعلّق فيه الكائن العاملُ فوراً بالموضوع، ويدخُلُ، بكلّ رغباته، في المادّة ويُصبحُ على هذا النحو وحيداً مثلما هي حاله في أعمق نوم.

ربّما تكون ملاحظاتنا أكثر وضوحاً إن أعطيناها مظهراً شديد جدليّة وذلك بأن نقدّم معاً قُطبَي نفسية العمل: القطب العقليّ والقطب الإراديّ - الأفكار الواضحة وأحلام يقظة القوّة.

يجب من البداية، بطبيعة الحال، ألّا تنفصل أفعال هذين القطبين بعضها عن بعضٍ عند العمل على المادّة الصلبة. ويجب ألّا نكون قد أمسكنا أبداً بمبردٍ بين أيدينا حتّى نحدّد نفسية الإنسان الصانع بغائية أنموذج هندسيّ فحسب. إنّ تسيير القوى يتطلّب حذراً فريداً، وإدماجاً بطيئاً للأفعال الجزئية؛ إدماج دقيق جدّاً عندما تكون القطعة قد خضعت للترقيق. عندها تبدأ منافسة بين إرادتين. نريد أن نصقل على الاستقامة، نريد أن نفرض رسوماً مستطيلة. ولكن يبدو أنّ المادّة، بدورها، تريد أن تحافظ على استدارتها. إنّها تدافع عن كرويّتها، عن كتلتها الدائرية. بامتناعٍ مؤكّد، ترفض الهندسةَ الأوّلية. وحده العامل يعرف بأيّ هجومات رقيقة، وبأيّ اعتدال في قواه، يُدركُ البساطة التي يطبع بها الشيء المعالَج.

يجب إذن أن نُدركَ أنّ الخيال الذكيّ للأشكال التي يفرضها العمل على المادّة من الضروريّ أن يُضاعَفَ بطاقويّةِ خيالٍ للقوى. كيف أمكن لفلسفة في العمل كالفلسفة البرغسونية أن تشوّه نفسيّة الإنسان الصانع إلى درجة أهملت معها نصفها، وبشكل أدقّ الجزء الزمنيّ، ذاكَ الذي يُنظّم زمن العمل،

(1) ذكره نيكولا كالاس Nicolas Calas، **مواطن الحريق** *Foyers d'incendies*، ص 115.

ويجعل منه ديمومة إرادية ومنتظمة؟ فهنا أداة تريد سرعة ما، وهناك أخرى تريد بُطْأً. وهنا أداة تستهلكُ القوّة خلال حركة طويلة، وهناك أخرى تمتصّها في لحظة صَدْم. أيّ أمرٍ أكثر إثارة للسخرية من حِرفيّ يلهث؟ وأيّ سخرية نواجه بها حِرَفِيّاً يتبجّح، ويفتقد بالتحديد لذكاء القوى، ولمعرفة العلاقات الحركيّة بين الأداة والمادّة.

عندما نفهمُ أنّ الأداة تفيد تقوية طاقة العامل، ندركُ أنّه ليس للحركة الحِرَفيّةِ ذاتُ نفسيةِ الحركة التي لا غرض من ورائها، الحركة دون عائق التي تدّعي أنها تُعطي شكلاً لديمومتنا الباطنية، كما لو أنّنا لم نكن مرتبطين بالعالم المُقاوِم. إنّ الأدوات الموضوعة بدقّة بين الحرَفيّ والمادّة المُقاوِمة تكون في نفس النقطة التي يتمّ فيها تبادل الفعل وردّ الفعل اللّذين درسهما هيغل بعمق، فعل وردّ فعل يجب علينا أن ننتقل بهما من الميدان الفيزيائيّ إلى الميدان النفسيّ. إنّ الأدوات موضوعات حقيقية للقصديّة[1]، تجعلنا نعيش أزمنة آنيّة، أزمنة مطوّلة، أزمنة إيقاعية، أزمنة قارضة، أزمنة صَبوراً. إنّ الأشكال لا تكفي لتوحي بهذه الثروات الزمنية، وبهذه القيم الحركيّة. فعلى سبيل المثال، إنّ نفسيّة الإنسان الصانع، التي تظلّ منحصرة جدّاً في هندسة منتَجات العمل وفي علم حركة الأفعال، يمكن أن تنسى مقاومة المادّة وتضع في نفس الفئة مِقْراض صانع المداخن ومقصّ الخيّاطة. إنّهما، يقول الذكاء، رافعتان من النوعِ الأوّل. ولكنّ متلقّي فعل هاتين الأداتين يُغيّر تماماً نفسية الذات التي تعملُ. فمِقراض المطّال[2] لا يظهر أبداً ضمن رموز الإخصاء، في حين أنّ مقصّ الخيّاطة، ونظراً لسهوله مَكْرِهِ، يثأر بصورة لاواعية لنفوسٍ عُصابية.

(1) انظر، ميرلوبونتي Merleau-Ponty، فينومنولوجيا الإدراك الحسّيّ *Phébimologie de la perception*، ص 123.

(2) صانع المطيلة أو القرميد، وهي قطع الصفيح المتموّجة التي تُستخدَم في تغليف سقوف بعض البيوت. (المُراجِع)

إنّ اشتغال الأداتين يُفهَمُ بنفس الشكل. ولكنّ الأداتين لا تستثيران نفس اللّاوعي.

هكذا يجب أن ننظر إلى الأداة في علاقتها باشتراطاتها الماديّة وفي الحركيّة الدقيقة للدفع اليدويّ وللمقاومة الماديّة. إنّها بالضرورة توقظ عالماً من الصّور الماديّة. وإنّه بالنظر للمادّة، ولمقاومتها، ولصلابتها يتكوّن في نفس العامل، إلى جانب وعي بالحذق، وعيٌ بالقوّة. حذق وقوّة لا يكون أحدُهما دون الآخر، داخل حُلمية العمل، داخل أحلام يقظة الإرادة. فالأداة هي التي تحدّد اتّحادهما بدقّة عالية بحيث يمكننا القول إنّه إذا كان لكلّ مادّة نسبة من الضدّية، فإنّ كلّ أداة تحدّد في نفس العامل نسبة من السيطرة.[1]

إذا كانت المادّة المُتقنة الصّنع، إذا كان الخشب، على سبيل المثال، ينكشف في نوع من التفاضلية الداخلية للصلابة، مع مناطق أكثر ليناً وعُقد أكثر صلابة، فإنّ صراع العمل يُضاعفُ أحلام اليقظة الفاعلة. ويبدو أنّ النقّاش على الخشب يبحث، في نفس الوقت عن غائيّة الأشكال، وعن غائيّة المادّة الصلبة. يريد أن يعزل القوى الماديّة العليا، وأن يُخلّصها من الأغلفة العقيمة. ومثلما هناك رسّام يستعمل اللّطخات، هناك نقّاشون على الخشب يستعملون الصلابات. بهذه المُناسبة قام ألان (Alain) بإنعاش صورة أرسطية قديمة استُهلكت بفعل الاستعمال المجرّد الذي مارسه عليها الفلاسفة. يُبيّن تأثير

(1) وعلى الرّغم ممّا تتمتّع به المادّة من صلابة وشكل وواقعية، وهي سمات تُعدّ بمثابة صعوبات وعوائق تعترض الخيال في علاقته بالمادة الأرضية، فإنها عوائق لا تحول دونه ودون أحلام يقظة بحميمية مادّة الأرض، بل تتحوّل إلى مُحثّات ومثيرات تدفع الخيال إلى مزيد من المثابرة، ومن الفعل، ومزيد من الحلم. فما تبديه الأرض من مقاومة عندما نبدأ في التمتّع بالاشتغال عليها «يوقظ فينا أفراحاً عضليّة». فالتحدّي على ما يرى باشلار لا يولّد إلاّ التحدّي، فـ«العالم هو تحدٍّ»، ومادّة الأرض فرصة حقيقية لاختبار أحلام يقظة الإرادة البشرية ولتفعيلها، وتمرين للحُلمية المصاحبة للمهامّ المادية، وتعبير عن صور الخيال العامل، وحافز «للاهتمام الولوع لحلم اليقظة بالأجسام الصلبة الجميلة». (المترجم)

هذه الخطوط المسجّلة طبيعياً في الخشب على الخيال: «إنّ كلّ من نقشوا بعض العكاكيز، أو رؤوس دمى في جذور أشجارٍ سيفهمون؛ كلّ الناس سيفهمون. يتعلّق الأمر بصنع تمثال يكون بالتدريج شبيهاً لذاته. وهذا ما يفسّر العمل المفعم بالحذر. ذلك أنّه بالإمكان أن نخسر هذا التشابه، وأن نمحو هذا الأنموذج الشبح».[1] وبإمكان ألان أن يختم: «إننا لا ننحت ما نشاء، بل أقول إنّنا بالأحرى ننحتُ ما يُريده الشيءُ». على هذا النحو يشخّص ألان جيّداً نوعاً من النحت الطبيعيّ، النحت المُستغرَق في الأحلام الذي يضع السكّين في أيدينا أمام بُنية حميميّة بدأت الطبيعة من قبلُ بتخطيطها.

إنّ تأمّل الموادّ الجميلة يستفيد بشكل طبيعيّ من الصّور الفعّالة للعمل. أمام هذه القطعة من الأثاث ذات الخشب المصقول، المُثبّتِ في باطنية أليافِهِ وعُقدهِ، نبدأ في العمل بفضل الخيال. لنا الصّور الحركيّة للمِنْقَرِ والمِنجَرِ، لنا الرّابُوبُ والمحكّ -كلّ الأدوات ذات الأسماء الشديدة الصلابة والشديدة الاقتضاب بإمكان كلّ أذن مرهفة أن تسمعها وهي تعمل.[2] هكذا يتحقّق، على لوح الخشب المنجور، تحيين دوّامة العُقدة والانفتال البطوليّ للحياة المرصّعة، والإرادة الخشبية التي، فيما وراء حدّة النسغ، هزمتْ صلابتها الخاصّة. إنّها جدليّة من الانفتال ومن الاندفاع الحرّ نراها في لعب الخشب الكامد والخشب الفاتح. فكيف نتأمّل رسم هذه المادّة الباطنية؟ هل أنّنا لن نرى فيها غير خطوط جميلة، غير مجموعة من الألياف قُدّت بعناية؟ لا، فبالنسبة لمن اشتغل قليلاً على الخشب، يشكّل لوح السنديان لوحة حركيّة ضخمة: إنها تُعطي رسماً للطّاقة. هناك إذن بين سطوح الخشب اللّين والدّاكن

---

(1) ألان Alain، **عشرون درساً في الفنون الجميلة** *Vingt leçons sur les beaux-arts*، ص 224 وما يليها.

(2) إنّنا لا ننسى أصوات الأدوات ما إن نكون حفظنا رنينها. في **حجَر حوريب** *La Pierre d'Horeb* يُعطينا جورج دوهاميل Georges Duhamel الصوتيّة الحقيقية لورشة النجّار: «يطلق مسحاجه صرخة طويلة لها صفيرٌ كأنّه يريد إرعاب القطط».

والعُقدة الصلبة والسمراء، أكثر من مجرّد تباين في الألوان. إنّنا نرى في ذلك، وضمن نظام الخيال الماديّ ذاته، نقلاً للنظرية الجدليّة للشّكل والمضمون. فالمادّة الصلبة تُتَأمّل هنا حركيّاً باعتبارها «نواةَ ماديّةٍ مُقَاوِمَة» على «خلفيّة من الدّاكن الرّخو». سنلاقي هذا المشكل في الفصل القادم عندما ندرس استعارات السنديان الكثير العُقد. ولكنّنا نريد الإشارة من الآن إلى أنّ جدليّة الصلب والرخو هذه تكون مباشرة حتّى عندما نعرفها فقط بالعين. هذه اللوحة الماديّة تُخاطب الكائن الحركيّ الذي هو الحِرَفيّ. بفضل الخيال الماديّ والحركيّ نعيش تجربة يُثير فينا بموجبها الشكل الخارجيّ للعُقدة قوّة داخلية ترغب في الانتصار. هذه القوة الداخلية، وبتفضيلها لإرادات عضلية، تُعطي بنية لكياننا الباطنيّ. وهو ما تفطّن إليه موريس ميرلوبونتي[1]: «وفي نهاية التحليل، إذا كان بإمكان جسدي أن يكون شكلاً، وإذا كان بالإمكان أن تكون أمامه أشكال مفضّلة قائمة فوق أعماق محايدة، فذلك باعتباره مستقطباً من قِبَلِ مهامّه، ولكونه يوجد في اتّجاهها، ولأنّه يتجمّع على ذاته حتّى يُدرك هدفه». ولكنّ الإدراك الحسّي يُجدّد المهامّ، ولا يُقوم بها. فهو موصوفٌ بدقّة من لَدُن ظاهراتيّة الانتحاء[2] du vers. ولكي نصف الإرادة في فعلها -بالأحرى، في عملها- لا بدّ من التأكيد قليلاً على نصّ ميرلوبونتي ونتبع حركيّة الضدّ. يظهر إذن في ذاتنا «شكل من الإرادة الجسدية» فوق عمق من اللّاإرادة، أو مثلما يقول ميرلوبونتي مرّة أخرى «حركة حذقٍ هي بمثابة شكلٍ فوقَ العمق المتكتّل للجسد».

على هذا النحو يجعلنا الخيال الماديّ منخرطين حركيّاً. في مستوى المادّة

(1) موريس ميرلوبونتي، فينومنولوجيا الإدراك الحسّيّ، سبق ذكره، ص 117.

(2) اجترح باشلار le vers: (الميل إلى...، أو النّزوع نحوَ...، أو الانتحاء صوبَ...)، وهو السير نحو الشيء، يضعه مقابلَ الضدّ le contre، وقد سبق تعريفه، وانطلاقاً من ذلك يضع فلسفة الانتحاء مقابل فلسفة الضدّ. (المُراجِع)

المُتَخيَّلَة كلّ شيء يتحرّك: فالمادّة ليست خاملة ولا يمكن للإيمائية التي تعبّر عنها أن تظلّ سطحية. إنّ من يحبّ الخامات، يكون، عندما يقوم بتعيينها، قد بدأ في معالجتها من قبلُ.

وعليه، لن يُنكِر هذه الغشتالتيّة[1] الحركيّة للخيال الماديّ التي تجمع كثافة ماديّة إلى شكل معيّن إلّا مَن ليس لهم حسّ السندیان. وإذا كان الخيال الماديّ ضعيفاً جدّاً في بعض الأحيان، أفلا يجب أن نتّهم كلّ قطع الأثاث المطليّة بالميناء، والتي تَحْرِمُنا من أحلام يقظة ذات عُمق؟ عديدة هي الأشياء التي لم تعد غير سطوح! عديدة هي الموادّ التي قُضيَ على ذاتيّتها ببرنيقات فقيرة! مثلما يقول صانع براميل لدنيال هاليفي[2] (Daniel Halévy): «ليس الخشب مثل الحديد، فكلّ قطعة لا بدّ من تقييمها». وإذا أسأنا التقدير، فإنّ الخشب سيغدر بنا. إن الشّرف المهنيّ لصانع البراميل -هذا الحرفيّ الذي يضطلع بالمهمّة العظيمة والسحيقة والمستغلقة في معالجة الخمر- منخرط هنا بكامله. وليس هذا العهد مجرّد قَسَم، إنّه عميق، إنّه مُنغرس في مادّة معيّنة، إنّه متضامن مع أخلاق الخشب. إلى هذا الحدّ تصل أحلام الحرَفيّ.

5

لكن لنقدّم وثيقة أدبية جميلة يكشف لنا فيها كاتب عظيم عن حُلُمِيّة onirisme [3] العمل، وعن القيم الهجوميّة للأداة. نجد في كتاب شارل

---

(1) لنظريّة الغشتالت Gestalt أصول في أفكار غوته Goethe، ولكنّ مَن منح المفهوم إطاراً نظريّاً هو الفيلسوف النمساوي كريستيان فون إيرينفيلس Christian von Ehrenfels (1859–1932). وهي تفيد أنّ الكلّ يتجاوز مجموع أجزائه، وصارت المفردة تدلّ على كلّ مقاربة «كتلويّة» مضادّة للتجزئة إلى عناصر وجزئيّات. (المُراجِع)

(2) دانيال هاليفي Daniel Halévy، زيارة لفلّاحي الوسط *Visite aux paysans du Centre*، ص 225.

(3) حُلُمِيّة onirisme: مجموع الأنشطة الذهنيّة التلقائيّة المتمثّلة في رؤى ومشاهد متحرّكة متخيّلة كما في الأحلام. (المُراجِع)

لوي فيليب (Charles-Louis Philippe) المعنوَن كلود بلانشار (*Claude Blanchard*)، صفحات كبيرة الأهميّة لا سيّما وأنّها قد خضعت للمراجعة العديد من المرّات قبل أن تجد صيغتها النهائية.

يبدو أوّلاً أنّ الرسم الأدبيّ الأوّل لم ينجح في التعبير إلّا عن المبتذل التافه. إذ نقرأ فيه فرحة العمل المُتقن، نُظهرُ فيه صانع القباقيب المعتدِّ بعمله، مُداعِباً خطوط القبقاب ذي الاستدارة الكاملة والمظهر الشديد الصلابة والرأس المضحك جدّاً.

في نسخة أخرى، نقرأ أمدوحة للتقنية الذكيّة للعمل المُنجز بإتقان. تُعْرَضُ الأدوات حسبَ نظام عقلانيّ؛ وهي تُصوِّر كلّ مراحل الحذق الذكيّ للعامل. ولكن هنا أيضاً يُدركُ العامل نفسُهُ جيّداً أنه لم يكن غير زائر عاطل يتأمّل المغازة العاطلة للقباقيب الموضوعة للبيع، أو الورشة التي هي في عُطلة، الورشة المرتّبة.

يجب استئناف كلّ شيء مرّة أخرى، وأخيراً ينهمك الكاتب حقّاً في العمل مع صانع القباقيب. فجأة تشعّ الصفحة بأصالة فريدة، أنموذجاً فائقاً للخيال الحركيّ:

«القباقيب لا تُصنعُ بمفردها. الخشب أكثر صلابة من الصخور، وكأنّه يُعاند الحرفيّ ويبذل قصارى جُهده ليُنغّص عليه حياته. يهاجمه جان باتيست (Baptiste) وكأنه يُهاجم عدوّاً. بِسَاعِدٍ مرعب، عندما يكون نجح في غرس الأسافين في قطعته يرفع مطرقته، وعندما يهوي بها، يبدو وكأنّه في صراع مباشر يرتمي فيه على الخشب في نفس الوقت. كان لا بدّ على أحدهما أن يستسلم، أن تدخل الأسافين إلى النهاية في اللّيف المتشظّي، أو أن يتشظّى الإنسان عوضاً عن الخشب وقد انهزم بفعل المقاومة. ولكنّ الإنسان لا يتشظّى: يظلّ حيّاً ليواصل الصراع. وبعد أن يضع المطرقة والأسافين،

يستولي على فأس. كانت المعركة حامية الوطيس، إلى درجة تجعلنا الأدوات نتخيّلها على أنّها أسلحة. في اندفاع متواصل، وقد تملّكته سورة من الغضب المُحارِب، بدا باتيست وكأنّه يرتمي، وأداته في إحدى يديه، على قطعة الخشب التي يُمسكها باليد الأخرى، مصوّباً لها ضربات مستقيمة، وأخيراً أخذ هذه المرّة بثأره».[1]

هكذا تكون عدوانية المادّة الصلبة علامة على حِقْدٍ دفين. إنّها كلّ مَشَاقّ الحياة تلك التي تجد نفسها داخل قبقاب يوم. ولكنّ كلّ فجر هو صعود للقوّة. فالضربة الأولى للإزميل هي إرادة قاطعة. إنّها تواجه تحدّياً. تُحرّر غيظاً. وقد كتب شارل لوي فيليب هذه الصيغة التي تستحقّ أن تصبح شعاراً لفلسفة في المهن: «لكي يكون المرء صانع قباقيب لا بدّ أن يكون غَضوباً».

هذا الغضب ليس فقط قوّة اليد. بل إنّه في الإنسان برمّته، في الإنسان مجتمعاً في وحدته الحركيّة: «أحياناً، يميل نحو قطعته الخشبية بعنف، يميل نحوها بوجهه، بفمه، بشدقه المفتوح، فيبدو وكأنّه اكتشف أخيراً أن له فكّاً مثل الحيوانات، لقد انتظر طويلاً أكثر من اللزوم: والآن سيعضّ. كنّا ننتظر بقلقٍ اللحظة التي يكون فيها شديد الحَنَق بفعل العجز، حتّى لَيُسقط من حسابه كلّ شيء، ويوجّه حَنَقه نحو البشرية بأسرها، فيندفع إلى الشارع ويَثِبُ على أعناق المارّة كما لو أنّهم كانوا علّة شقائه».

كيف نقول بشكل أكثر بلاغة إنّه باليد القويّة يرتبط الفكّ المتوتّر؟ وبشكل أوضح: إنّ نمطاً من العمل اليدويّ مُرتبط بتوتّر مخصوص للوجه.

---

(1) رصد فيكتور هوغو Victor Hugo أيضاً، في «عمّال البحر» *Les Travailleurs de la mer* (ج 2، ص 63، نشرة نيلسون) الخاصيّة الهجومية للأدوات: «بدا له أنّ أدواته كانت أسلحة. لقد كان له إحساس فريد بهجوم كامن كان هو يقمعه أو يستبقه»؛ وكان جيليات «يُحسّ بأنه يبتعد شيئاً فشيئاً عن العامل ويقترب أكثر فأكثر من مُروِّض الحيوانات»؛ «كان هناك أشبه بالمروِّض. وكان يُدرك ذلك إلى حدّ ما. انفتاح غريب لذهنه».

فَسِيماءُ بَرَّاءِ الحديد شديدة الاختلاف عن سِيماءِ الحدّاد!

في الورشة التي تنبضُ بالحياة، كَمْ نحنُ بعيدون عن الأنّات التي يسمعها شاتوبريان (Chateaubriand) في المادّة المُعدّة من قبَل الآخرين: «مهما يفعل الإنسان، فهو لا يستطيع فعل شيء، فكلّ شيء يُقاومه؛ فلا يُمكنه أن يُخضع مادّته لاستعماله دون أن تتشكّى وتتأوّه: يبدو أنّه يربط آلامه وقلبه المضطرب بأعماله كلّها».[1] زفرات عامل أخرق، بل مُرهق على عتبة مهمّة شاقة نسبياً. هناك من المشاهدين من لا يستطيع تحمّل الصوت الصارّ للمبرد على الحديد. فهم يعتقدون بطيب خاطر أنّ ذلك هو أحد العذابات المُسلّطة على صانع الأقفال. ويقول الأب فانسلو (L'abbé Vincelot) عن صرخة القرقب[2] الذي يُعرّف في الجنوب الفرنسيّ بكلمة تحاكي صوت صرخته: سارايبه (*saraié*) :البالغة القرب من اسم القفّال (serrurier): «إنّ في صرخته لَشيئاً حزيناً ومشؤوماً».[3] عندما يقوم الشّاحذ بشحذ المقصّ وموسى الحلاقة في قصّة ناتانيال هوثورن (Nathaniel Hawthorne)، المنزل ذو الحوائط السبعة *La Maison aux sept pignons* (الترجمة، ص 181) ينبجس «صوت رقيق كريه، ثعبان صوتيّ حقيقيّ وهو من أبشع أنواع العنف التي مُورست على الأذن البشرية».

أن نحكم على هذا النحو، هو أن نكون ضحيّة لردّ فعل تولّد في السلبية. يكفي أن يكون المرء فاعلاً، أن يأخذ المِبْرَدَ بين يديه، أن يَصِرّ بذاته على أسنانه، مثلما يليق في الغضب العامل، في الغضب الفاعل، حتّى لا يُسيء إليه أبداً

---

(1) شاتوبريان Chateaubriand، عبقرية المسيحيّة *Génie du chritianisme*، منشورات غارنييه Garnier، ج 2، ص 305.

(2) القرقب (Mésange charbonnière): جنس طير من الجوائم المخروطية المناقير السوداء الرأس. (المترجم)

(3) الأب فانسولو Abbé Vincelot، أسماء الطيور *Les Noms des oiseaux*، 1867، ص 290.

صرير المادّة الصلبة. العمل هو عاكس العُدوانية. والصوت الذي يؤْذي يثير. يُضاعف الحرفيّ ضربات المبرد، فهو يعي أنّه هو من يجعل المادّة تصرّ. وعمّا قريب سيتلذّذ بقوّته. إنّه يضحك بدءاً من ضجر الزائر الذي يصمّ أذنيه. وسيتسرّع علم النفس الكلاسيكيّ في القول إنّ الحرفيّ يتعوّد على الأصوات المشؤومة والضّارّة. ولكنّ صراع الحِرفيّ والمادّة لا يعرف فتور العادة. فهو فاعلٌ وحيٌّ بلا هوادة. فصرخات المادّة هي التي تدفع إلى هذه الفاعلية. إنّها صرخات فزع تثير النزعة الهجومية عند العامل. لقد أمكن السيطرة على المادّة الصلبة بفضل الصّلابة الغضوب للعامل. فالغضب هنا يكون مُسرِّعاً. ومن جهة أخرى، وداخل نظام العمل، يستدعي كلّ تسريع غضباً معيّناً.[1] ولكنّ غضب العمل لا يُحطّم شيئاً، بل يظلّ عاقلاً، وإنّه لَيُفهمنا هذه الحكمة الفيديّة[2] védique التي يستشهد بها لوي رونو(Louis Renou): فبتأثير من الجسد soma، «ينبّه الغضبُ والحِيلَةُ أحدهما الآخر، في سيولة عجيبة!»

وبالطبع، فهذا الغضب يتكلّم. يتحدّى المادّة. يشتمها. وينتصر عليها. يضحكُ. يسخر. ويُمارس الأدب.

لا بل إنه يُمارس الميتافيزيقا أيضاً، ذلك أنّ الغضب هو دائماً إظهارٌ

(1) تُذكَر فاعليّة التّسريع هذه، التي يتمتّع بها العمل الغضوب، في الكثير من صفحات رواية جوزيفين جونسون Joséphine Johnson نوفمبر *Novembre* (انظر الترجمة، ص 5): «لقد كان أبوه العجوز بطيئاً، يتخبّط في طقْم الفرَس، ويجرّ الأحصنة ويدفعها حتّى يجعلها ترفس جدران الإسطبل. ولقد كانت كارين، ابنته، تفعل كلّ ذلك بدلاً عنه، فتجمع قطع الإسراج برشاقة وغضب، ولكن دون تردّد ولا رعونة. كان ذلك نوعاً من اليقين المزدري. كانت تُطعم الأحصنة عند منتصف النهار، وتُلقمها الشوفان بلطف، ولكن بشيء من الحَنَق، ساخرة من نهمها». وفي نظر فيكو Vico (ترجمة ميشليه Michelet، ج 2، ص 244): «إنّ المعنى الأوّل لكلمة غضب كان هو زراعة الأرض».

(2) تعني «فيدا» Véda بالسنسكريتية «رؤية» أو «معرفة»، وهو اسم نصوص يقول الموروث الهنديّ إنّها أوحيَ بها إلى حكماء البلاد، وهي تُتناقَل منذ قرون في الأوساط الفيديّة والبراهمانيّة والهندوسيّة. (المُراجِع)

للكيان. في الغضب نُحسُّ أنّنا جُدُدٌ، أنّنا تجدّدنا، ودُعينا إلى حياة جديدة. «لنا جميعاً أصل الغضب والعُنف في مصدر حياتنا؛ وإذا كان الأمر على خلاف ذلك، فإنّنا لن نكون على قيد الحياة».[1]

إذن، في نفس الوقت، يكون العمل، والغضب، والمادّة، الكلّ هنا. «الحقّ، إنّ من لا يعرف الغضب لا يعرف شيئاً. لا يعرف الفوريّ».[2]

سنقدّم العديد من الشّهادات على هذا الفعل الكلاميّ في الفصول القادمة. أمّا الآن فإنّنا نريد أن نبيّن أن تحدّي المادّة مباشر وأنه يُثير الغضب، غضب فوريّ مضادّ للموضوع أو الشيء. المقاومة والغضب مترابطان بصورة موضوعيّة. والموادّ الصلبة قادرة على أن تعطينا، حسبَ مقاومتها، تنوّعاً كبيراً من الاستعارات التي تنخرط في نفسية الغضب. كتب بوفون (Buffon) على سبيل المثال: «هناك رخام شرسٌ، ومُعالجته صعبة جدّاً، ولهذا يسمّيه العمّال الرّخام المتكبر لأنه يُغالي في مقاومته للأدوات ولأنه لا يتنازل لها إلّا بالتشظّي».[3] لا يعرف فيلسوف السطوح والألوان أن يقول عن الرّخام غير برودته وبياضه، وأبداً لن يكون بمقدوره أن يكتشف كِبْرَهُ، ولونه الشّرس، وتشظّيه المفاجئ. وبصورة عامّة، هنا، مثلما هي الحال في معظم الأمثلة، تكون المادّة إرادةً لأنّها إرادة سلبيّة.[4] تعتقد التشاؤمية الشوبنهاورية أنها تتأسّس على إرادة خاملة للمادّة، على إرادة غير عقلانيّة. ولكنّ هذه التشاؤمية إنسانيّة، مفرطة في الإنسانيّة. وهي مكوّنة من تركيبة مُلْتَبِسة لكلّ رعوناتنا ولكلّ خيباتنا. إنّها تُجسّم إخفاقتنا الأولى، معتقدة أنّها تجد في ذلك

(1) ياكوب بوميه Jakob Böhme، في المبادئ الثلاثة للجوهر الإلهيّ *Des trois principes de l'essence divine*، ترجمة الفيلسوف المجهول، ج 2، ص 308.

(2) هنري ميشو Henri Michaux، فضاء الدّاخل *L'Espace du dedans*، ص 102.

(3) بوفون Buffon، الأحجار *Minéraux*، فصل «الرّخام».

(4) يتحدّث سارتر Sartre عن «العناد الصّلد للصخرة» (الجدار *Le Mur*، ص 66).

بدئيّة حقيقية. مثل هذه الوجودية للإرادة لا تتوافق مع وجودية منخرطة في العمل. وفي الواقع، ليس لتشاؤمية شوبنهاور (Schopenhauer) الماديّة معنىً داخل الورشة. فإذا كان التأمّل العاطل لا يستطيع تجاوزها، فإنّ إرادة العمل لا تُمسّ من قبَلِها ولو مسّاً خفيفاً. إنّ المادّة بالنسبة للعامل هي تراكم لأحلام الطاقة. فالإنسان الأرقى هنا هو العامل الأرقى. وخلاصة القول، إنّ الدرس الفلسفيّ هنا لَكبير، لأنه يبيّن أنّ كلّ تأمّل هو رؤية سطحية، موقف يمنعنا من أن ندرك العالم بصورة فعّالة. إنّ الفعل، في أشكاله المتدّة، يقدّم دروساً أهمّ بكثير ممّا يقدّمه التأمّل. وبصورة أخصّ: يجب على فلسفة الضدّ la philosophie du *contre* أن تتفوّق على فلسفة الانتحاء la philosophie du *vers*، وذلك لأنّ الضدّ هو الذي ينتهي إلى تحديد الإنسان في قدرته على اجتراح الحياة السّعيدة.[1]

إنّ هذا الشّعور بالظّفر التامّ الذي تُعطيناه المادّة المسيطَر عليها في العمل، قد سبق لشارل لوي فيليب أن عبّر عنه (مرجع سابق، ص 84). عندما يكتمل القبقاب، وعندما تُصبح النُّجارة أكثر رقّة، يغفر العامل للمادّة المتمرّدة. لقد

(1) يتوجّه الإنسان للعالم، وهو مسكون منذ البداية بخيال تحدوه رغبة في التحدّي تُضَاعَف برغبة في السيطرة، ولذلك يعيب باشلار على «القصديّة الفينومنولوجية» إغراقها في الصوريّة وفي العقلانيّة، لكونها لم تعبّر بما فيه الكفاية عما هو فعّال في هذه القصديّة، مثلما أنّها لم تكشف عن «درجات توتّر القصدية». ولذا، ولتجاوز نقائص الفينومنولوجيا في شكليها الهوسيرليّ والشوبنهاوريّ، «لا بدّ من قصد صوريّ، ومن قصد حيويّ، ومن قصد ماديّ في نفس الوقت حتّى نفهم الموضوع في قوّته، وفي مقاومته، وفي مادّه، أي أن نفهمه كلّياً».

(G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1942, p. 214).

وإنّ حلم يقظة القوّة، الذي يحدّثنا عنه باشلار، في هذا السياق، هو حلم «لا يشبع أبداً، ولا يتعب أبداً» (المرجع نفسه، ص 215). إنّه تعطّش دائم لتملّك العالم والسيطرة عليه. وتجد الرغبة في السيطرة على العالم وامتلاكه جذورها الأولى ضمن حركيّة الكائن، أي ضمن التاريخ النفسي لانتصار جريء على العالم. (المترجم)

حقّق العامل نصره. ومثلما يقول شارل لوي فيليب: «لقد هُزِمت المادّة؛ وكانت الطبيعة عاجزة».

ذلك أنّ الطبيعة بأسْرِها هي التي هُزِمت في إحدى موادّها، والإنسانيّ بأسْرِه هو الذي انتصر في معركة يوم واحد. إذن في المؤلَّف الرائع لشارل لوي فيليب يتضخّم تأملٌ للورشة حتّى يُصبح تأمّلاً للكون. ليس منزل صانع القباقيب بالنسبة للمارّ اللّامبالي «سوى أكثر منازل قرية شنفالون (Champvallon) هدوءاً»؛ «ولكنّ المنزل بالنسبة لأيّ شخص رأى مرّة واحدة باتيست يعمل كان متموضعاً في بلاد أخرى تماماً. لم يكن ذلك هو الجوّ المُريح والحزين إلى حدّ ما للوسط الفرنسيّ، الذي يُغريك في سنّ معيّنة ويبدو كأنّه يعرض نفسه عليك. لقد كان المنزل متموضعاً داخل عالم فعّال..».

داخل عالم فعّال، داخل عالم مُقاوِم، داخل عالم يُصار إلى تغييره بالقوّة البشرية. هذا العالم الفعّال هو تعالٍ عن العالم الذي هو في راحة. والإنسان الذي يُشاركُ فيه يعرف، في ما فوق الوجود، انبجاس الطاقة.

الفصل الثّالث

استعارات الصّلابة

«البهشيّة؟[1] - إنها حَنَق الأرض».

(فارهارين، **الأشهر الإثنا عشر**. أبريل، ص 224)

(Verhaeren, *Les Douze mois*, Avril, p. 224)

1

لكي نميّز جيّداً بين مُشكلات الخيال ومُشكلات الإدراك الحسّي، ولكي نبيّن إثر ذلك كيف أنّ ما نتخيّلُه يتحكّم فيما نُدركه حسّياً، ولكي نُعطي على هذا النحو للخيال المَكانة التي يستحقّها في النشاط الإنسانيّ، أي المكانة الأولى، قليلة هي الكلمات الأكثر ملاءمة من كلمة صُلب. بصورة عامة، إنّ الصلابة، هي بالأحرى موضوع نزرٍ يسيرٍ من التجارب الفعلية، وهي على الرغم من ذلك مصدرُ عدد لا يُحصَى من الصّور. إنّ نوعاً من العمل الخياليّ يبدأ في النشاط عند أقلّ إحساس بالصلابة:

«انتظر، الأكثر صلابةً ينبّه من بعيدِ الصّلابة.
يا للبؤس – المطرقة الغائبة تتهيّأ للضّرب!»

(ريلكه (Rilke)، **سونيتات إلى أورفيوس** *Sonnets à Orphée*، 12، ترجمة أنجلّوز Angelloz).

(1) البهشيّة: جنس من النباتات أوراقه مصقولة شائكة الأطراف وله زهر صغير ضارب إلى البياض. (المُراجِع)

إنّ المطرقة الخيالية، مطرقة رينيه شار (René Char) التي لا معلّم لها[1] تأتي للعمل في اليد العاطلة، منذ اللحظة التي يُهمَس فيها فقط بكلمة صُلب. مع كلمة صُلب، يقول العالم عُدوانيّته، وجواباً لذلك تبدأ أحلام اليقظة.

إنّ كلمتَي صلب وصلابة تَظْهران في نفس الوقت في الحكم الواقعيّ وفي الاستعارة الأخلاقية، فتكشفان على هذا النحو، وبكلّ بساطة، عن وظيفتي اللّغة: نقل دلالات موضوعيّة دقيقة واقتراح قيم استعارية إلى حدّ ما. ومنذ التبادلات الأولى بين الصّور الغزيرة والإدراكات الحسّية الواضحة، فإنّ الصّور والاستعارات هي التي تقوم بمضاعفة القيم، بتثمين القيم. إنّ كلمة صلب هي في أغلب الأحايين مُنَاسَبَة للقوّة الإنسانيّة، وعلامةٌ على الحَنَق والتكبّر، وأحياناً علامة على الازدراء. إنّها كلمة لا يمكنها أن تظلّ على هدوئها داخل الأشياء.

لكن، مُخلصين لطريقتنا المُعتادة التي لا تَعْرِضُ موضوعاتها الفلسفية العامّة إلّا من خلال حالات دقيقة، لنُقدّم على الفَور مثالاً يكون فيه إدراك حسّيّ بسيط، قريب للغاية من الرسوم ومن الأشكال، مغموراً على الفور بِسَيْلٍ من الصّور المتنوّعة، التي تقوم بإدماج الحياة الأخلاقية رويداً رويداً. نقتبس هذا المثال من كتاب الدكتور فيلي هلباخ (Dr Willy Hellpach)[2]: «عندما نتكلّم عن سنديانة كثيرة العُقَد، فإنّنا لا نفكّر فقط في العُقَدِيّات الحقيقية التي يُمكن أن توجد في أغصانها، ولكنّنا نريد أن نبيّن فكرة التصلّب التي تقترحها نفس الصّورة فيما يتعلّق بِخُلُق إنسان ما. وهكذا فالصّورة التي كانت الشّجرة نقطة انطلاقها تعود إليها بعد أن قيمَ بنقلها

---

(1) مطرقة رينيه شار التي لا معلّم لها: إشارة إلى مجموعة الشاعر **مطرقة بلا معلّم** (René Char, *Le Marteau sans maître*, Paris, José Corti, 1934). (المُراجِع)

(2) فيلي هلباخ Willy Hellpach، **جغرافية النفس: النفس البشرية تحت تأثير الزمن والمناخ والتّربة والمَناظِر** *Géopsyché, L'âme humaine sous l'influence du temps, du climat, du sol et du paysage*، ترجمة، ص 267.

إلى تعيين الخصوصيات النفسيّة للإنسان». بعبارة أخرى، إنّ صيغة «كثيرة العُقد»، التي ليست غير شكلٍ، تفرض مُشاركات فوريّة في ما هو إنسانيّ. وليس بإمكاننا أن نفهم تعبير كثيرة العُقد إلّا بالضغط على العُقدة، إلّا بتصليب المادّة، إلّا بالإعراب عن إرادة مُقاوَمَة لكلّ أنواع الضعف التي تُليِّن. إنّ ما نريد دراسته بالتفصيل إنّما هو هذا النقل لما هو إنسانيّ، انطلاقاً من قاعدة موضوعيّة. وبفحص دقيق لنقاط ترابط الواقع والاستعارة، سنرى أنّه بفضل الاستعارات، وبفضل الخيال، يحصُل الواقع على قيَمه. ويكون هذا الحصول على القيم سريعاً. وهكذا ففي الحدس الأكثر سذاجة، وفي التأمّل الأكثر عطالة، تجعلنا النصيحة المباشرة بالصلابة نعيش في نوع من تعاطف الصّلابة مع السنديانة الكثيرة العُقَد. هكذا يكتسب العالَم المضطلَع به في حلم يقظة للإرادة، خُلُقاً. إنّه يهبنا الصّور الحركيّة الجميلة للخُلُق الإنسانيّ. يبدأ نوع من علم طباع موضوعيّ في الانتظام عندما نتخيّل وراء الأشكال مقاومة الموادّ. ولكي نبرهن على ذلك، لن نكون في حاجة إلّا للتوجّه لشعراء الطاقة. سيُعطوننا التثمينات الغزيرة لاستعارات السنديان الكثير العقَد، الصلب، القويّ، المُقاوِم، المُحمّل بمرحٍ بالسِّنين. لنرَ، على سبيل المثال السنديان في شعر فرهارين (Verhaeren).

2

مع الصراع الشديد للألياف داخل عقدة الخشب، وعوضاً عن الشجرة-الاندفاع التي درسناها في كتابنا الهواء والأحلام *L'Air et les songes* متّبعين الخيال الهوائيّ l'imagination aérienne، تظهر النَّابِتِية végétalisme [1] الأرضية، النابتيّة الصلبة. وعلى الرغم من مناظر سهل فلانْدر (Flandre)، فإنّ سنديانة فرهارين هي كائن الجبل، الذي يظهر من أرض الصوّان، بين

(1) النَّابِتِية: خاصيّة النموّ والإنبات. (المُراجِع)

الصخور. تتلوّى في طنبها لتخرج من الأرض؛ تنعقد لتتركّز، لا على تربة عضوية غنيّة وضعيفة، بل لتتركّز على ذاتها، على هذا الاحتياط من الصلابة الذي هو جذع كثير العُقَد. تصبح صلبة لتدوم. ولا يمكنها أن تصبح صلبة إلّا بالعودة إلى ذاتها، إلّا بمعاكسة اندفاعاتها الخاصّة، وكلّ الاندفاعات الكسول لنابتيّة خضراء وليّنة. ولقد بيّن شارل بودوان (Charles Baudouin) في كتابه القيّم حول فرهارين[1] صراع الكائن الصلب هذا مع ذاته، المُمَيِّز بشدّة للتطوّر النفسيّ للشاعر. ويبيّن شارل بودوان نوعاً من إعلاء الصلابة المُحايِثَة وهو بصدد الفعل، وبالذّات يمثّل قلبُ سنديانة قديمة أنموذجاً لها: «لقد كانت الشجرة أوّلاً (في واحد من أوّل أعمال فرهارين: الفلامنديّات *Les Flamandes*) أحد رموز الغريزة الفظّة مثلما هو شائع عند المحلّلين. ولكن ها هي هذه الغريزة تستبسل ضدّ ذاتها، «تنعقد» مع ذاتها مثلما هي الحال في صراع مباشر، «تتلوّى» بين ذراعيها إن صحّ القول. إنّ الأشجار (في الأثر الشعريّ لفرهارين) تظهر من هنا فصاعداً معقودة وملتوية. إنّها الشبقية التي تنتصر على ذاتها، انتصار هو أيضاً لذّة. تتماهى الأشجار بالرُّهبان الذين قاموا بـ«لَيِّ الطبيعة فيهم، بيدين مُتشنّجتين لإرادة وَرِعة». ثمّ يستشهد شارل بودوان بهذه الأبيات للشاعر:

«أولئك الذين عذاباتهم سوداء جعلوا القلب ملتوياً».

(عودة الرهبان *Rentrée des moines*).

«كلّ ما كان ضخماً في هذه الأزمنة ما فوق-الإنسانيّة
كبُرَ تحت شمس أرواحهم المُخصبة
ولوَوه مثل سنديانة كبيرة بين أيديهم».

(الصّليبيّات *Les Crucifères*)

---

(1) شارل بودوان Charles Baudoin، الرمز عند فارهارين *Le symbole chez Verhaeren*، ص 83.

«ممرّ لا يُقهر وضخم من شجر السنديان...
هذه الأشجار تمرّ وكأنّها رهبان جنائزيّون».

(أمسية دينيّة *Soir religieux*)

يمكن أن يبدو أنّنا قد فقدنا صور الصلابة دون أن نشعر. ولكن من يتعمّق في هذا الانطباع سيجد مع ذلك هذه الصّور الفاعلة. ليس شكل الشجرة الملتوية هو الذي يُعطي الصّورة، بل هي **قوّة اللّيِّ**، وقوّة اللّيِّ هذه تستدعي مادّة صلبة، مادّة **تتصلّبُ** في اللّيِّ. امتياز رفيع للغاية للخيال الماديّ الذي يشتغل تحت كلماته ليست كلماته، في كنف خيال الأشكال.

لم يكن عمل الكبت والتصعيد على أشدّه يوماً إلّا ضمن هذا التثمين للصلابة الملويّة. فنحن هنا في مركز تعارُض **المعقود والمربوط**؛ بعبارة أخرى، إنّ **العُقدة** هي إحدى هذه «الوقائع المُلتبسة» التي يريد كيركيغارد (Kierkegaard) أن يُغري بها. ونحن نجعل منها، تبعاً للمزاج، تبعاً للاتّجاه الخياليّ، وتبعاً لتقوية الإرادة، مَزيّة أو نَقيصة، قوّة ارتكاز أو توقّف اندفاع. وبما أنّ عقدة الخشب الصلب تتمتّع بالتحديد بهذا التعارض للصّور فإنّها تُعطي كلمة **كاشفة**.

إنّ على النقد الأدبيّ أن يتأمّل هذه الكلمة: **كاشفة**. فهي تقيس مشاركة الحالم في صلابة العالَم أو نُفوره أمام الصّور «**الصلبة**». لا بدّ من تدوينها في سِجِلّ الكلمات المؤثّرة التي بفضلها نستطيع أن نحدّد اتجاه القوى المُتَخَيِّلَة. وليست هذه الكلمات كثيرة العدد مثلما قد يذهب إليه اعتقادنا. فاللغة تجرّ في مسيرتها عدداً كبيراً من الكلمات المُستَهْلَكة حُلُمِيّاً، كلمات لن تجد أبداً شاعرها. وكما تقول السيّدة آميا تيّار[1] (Amia Teillard): «انتُزعت القوّة الشهوانيّة (اللّيبيدو) من الموضوعات الخارجية التي كانت، فيما سبق، تمتلك

---

(1) أنيا تيّار Ania Teillard، رمزية الحُلم *Le symbolisme du rêve*، ص 221.

قوّة جذّابة قويّة». بعبارة أخرى، هناك أشياء أو موضوعات لم تعد تشكّل إلّا موضوعات إدراك حسّيّ؛ فقد فقدت أسماؤها الميزاتِ الحميميّةَ التي تجعل منها جزءاً لا يتجزّأ من الخيال البشريّ. وعلى العكس من ذلك، يُهيّج فينا جذع السنديان قوى تتمنّى لو تظلّ راسخة. إنّها صورة كبيرة للطّاقة.

3

قد نشعر ربّما بشكل أفضل بهذا الانخراط القويّ في يقينيات موضوع صلب إنْ نحن لاقينا حَالِماً يجد صلابة كيانه في صُحبة الشجرة الراسخة. على هذا النحو نؤوّل الصفحة الممتازة لفيرجينيا وولف (Virginia Woolf)[1]: «أطلقَ زفرة عميقة وألقَى بنفسه بعنف -لقد كان في حركاته انفعال يبرّر هذه الكلمة- على الأرض، أسفلَ جذع السنديانة. كان يُحبّ أن يُحسّ... بفقرات الأرض التي كان يستند إليها؛ ذلك أنّ الجذر الصلب للسنديانة كان ذاك بالنسبة إليه، كما كانه، إذِ الصّورة تتبع الصّورة، ظهرُ حصان كبير يركبه أو ظهرُ قارب مائل؛ في حقيقة الأمر كان كذلك أيُّ شيء صلب، لأنّه كان يُحسّ بالحاجة إلى شيء ما يشدّ إليه قلبه الحائر».

كم تُترجم الكاتبة بعمقٍ هذه المُشاركة في مختلف أنماط الصلابة! سنديانة وحصان وقارب مجتمعة، رغم أشكالها المختلفة، ورغم افتقادها لكلّ خاصيّة بصرية مشتركة، ولكلّ دلالة واعية مشتركة. إنّ الصلابة، بفضل سلطتها على الخيال الماديّ، بفضل هيمنتها، تمدّ صورها إلى بعيد، فتذهب من الربوة الصلبة، حيث تنبت السنديانة، إلى السهل حيث يركض الحصان، إلى البحر حيث تلتجئ على سطح السفينة كلُّ صلابة. يدعمُ الفهم الماديّ، الفهم المطلق لصورة الصلابة، هذا الامتدادَ المجنونَ الذي لا يمكن لأيّ منطقيّ أن يشرّعه.

(1) فيرجينيا وولف Wirgina Wolf، أورلاندو *Orlando*، الترجمة، ص 20.

إنّه الطابع الحقيقيّ للصّور الماديّة الأولى - والصلابة هي إحداها- التي تتلقّاها دون عناءٍ الأشكال الأكثر تنوّعاً. المادّة مركز أحلام.

وسنرى من جهة أخرى عندما نفحص بالتفصيل صفحة فيرجينيا وولف مثالاً جيّداً لشكلَيْ تطوّر الصّور، سواء أكانت الصّور تجري مثلما تجري المفاهيم من شيء إلى آخر، أو سواء أكانت، في محاولة أخرى، تعيش من الحياة الكلّية لكائن خاصّ.

وبالفعل، إنّ فيرجينيا وولف باتباعها لهذا التطوّر الأخير، وبعد العودة إلى الصّورة الأساسية للجذع الصلب، تُعطينا تخيّلُها الكامل للشجرة. فأورلاندو، المُستند إلى الجذع الصلب والثابت للسنديانة يُحسّ بقلبه وقد سَكَنَ؛ فهو يشاركُ في المفعول المُسكِّن للشجرة الهادئة، الشجرة التي تُهدّئ المنظر الطبيعيّ. ألا تُوقف السنديانة حتّى السّحابَ الذي يمرّ؟ «تظلّ الأوراق الصغيرة مُعلّقة؛ ويتوقّف الإيّل الأسمر؛ ويتسمّر السّحاب الخفيف للصيف؛ وتتخثّر أعضاء أورلاندو على الأرض، ويظلّ مستلقياً في نوع من السّكينة، حتّى يقترب منه الإيّل الأسمر خطوة خطوة، وتحوم الغِدفان فوق رأسه، وتغطس الخطاطيف ثمّ تنحرف، ويُحدث طيران النُّعرات طنيناً، وكأنّ كامل خصوبةِ ليلة صيفية ونشاطها العشقيّ ينسجان فخّهما حول جسده».

على هذا النحو استفاد الحالم من صلابة[1] الشجرة في السهل ذي الحصاد المتموّج. فالجذع القويّ، والجذر الصلب، ذاك هو المركز الثابت الذي ينتظم حوله المنظر الطبيعيّ، وحوله يُنسَجُ نسيج اللوحة الأدبية، نسيج عالم لقيَ شرحَه.

إنّ سنديانة أورلاندو هي حقّاً، ومثلما توحي بذلك التصاوير الصغيرة للطّبعة، شخصية من شخصيات رواية فرجينيا وولف. ولكي نفهم جيّداً

(1) يقول بيت شعري للابراد Laprade: «للسنديان الراحة، وللإنسان الحرّية.»

دورها، لا بدّ أن نكون قد أحببنا ولو مرّة واحدة في حياتنا شجرة عظيمة، وأحسسنا بنصيحتها بالصلابة وهي بصدد الفعل.

أخيراً سنقدّم عن طيب خاطر هذه الصفحة للروائية الإنكليزية كأنموذج للتحليل النفسيّ المُصَوِّرِ، وللتحليل النفسيّ الماديّ. فالشجرة هنا صلبة وكبيرة، وهي كبيرة لأنّها صلبة. إنّها قَدَرٌ كبير لشجاعة صلبة. ومهما يكن جذر شجرة السنديان صلباً، فإنّ الشجرة ترفعُ، رغم ذلك، الكائن الذي يحلم بصلابتها إلى حدود أوراقها الخشنة ذات الحفيف. هذا الحالم المتجمّد فوق الأرض، تعيده الشجرة إلى حركة الأطيار والسماء. مثال جديد لحلم اليقظة أمكن شدّ وثاقه، فالحالم يشدّ إلى قلب الشجرة وثاقَ قلبٍ مُتذبذِب، ولكنّ الشجرة تحمله إلى الحركة البطيئة والواثقة لحياتها الخاصّة. فجأة يُدرِكُ الحالمُ الذي يعيش الصلابة الباطنية للشجرة أنّ الشجرة ليست صلبة أو قاسية عبثاً –مثلما هي حال القلوب البشرية في الغالب. الشجرة هي كذلك لكي تحمل عالياً تاجها الهوائيّ، وأغصانها المجنّحة. إنّها تنقل للبشر الصّورة الكبرى لكبرياءٍ مشروعة. وصورتها تحلّل نفسياً كلّ صلابة عابسة، كلّ صلابة عديمة الجدوى وتحملنا إلى سكينة الصلابة.

4

هكذا يكشفُ تحليل صورةٍ تبدو بالغة الخصوصيّة، مثل صورة شجرة كثيرة العُقَد، يكشف عن قوّةِ نداءٍ نحوَ صور متماسكة حيث ينخرط الكائن المُتَخَيِّلُ أكثر فأكثر. وغالباً ما نفرطُ في تقديم الخيال على أنّه نتاج لا غرض له، يُستَنفَدُ في لحظة صورِه ذاتها. وهذا يعني ألّا نعترف بِشِدَّةِ القوى النفسيّة التي تقود إلى البحث عن الصّور. كذلك فإنّ سوريالية حقيقية تقبل الصّورة في كلّ وظائفها، في انطلاقها العميق وفي سيرها المندفع في نفس الوقت، إنّما

تستضيف بالضرورة نزعة **ما فوق طاقيّة**[1] *surénergétisme*. إنّ السوريالية - أو الخيال الذي يكون في حالة فعل- تتّجه نحو صورة جديدة بفعل اندفاعة تجديدية. ولكنْ، ضمن عودة نحو بدئيّات اللغة، تُعطي السوريالية لكلّ صورة جديدة طاقة نفسية مهمّة. إنّها، وقد تخلّصت من كلّ اهتمام بالمعنى، تكتشف كلّ إمكانات التخيّل. إنّ الكائن الذي يعيش صوره في كامل قوّتها الأولى يحسّ جيّداً بأنّه لا صورة منها عَرَضِيّة، وبأنّ لكلّ صورة تُعاد إلى حقيقتها النفسيّة جذراً عميقاً -فالإدراك الحسّي هو الذي يكون عَرَضاً-، وبفضل دعوة هذا الإدراك الحسّيّ العَرَضيّ، يعودُ الخيال إلى صوره الأساسية التي تتمتّع كلّ صورة منها بحركيّتها الخَاصّة.

من اللّحظة التي تُدرَس فيها الصّور في مظاهرها الحركيّة وتُجرّبُ بالتلازم في وظائفها النفسيّة المُقوِّية، فإنّ العبارة القديمة، التي تُكرّر بلا هوادة أنّ المنظر الطبيعيّ هو حالة نفسية، تتلقّى دلالات جديدة تمام الجدّة. وفي الواقع، لا تهدف العبارة أبداً إلّا لحالات تأمّلية، وكأنّه ليس للمنْظر الطبيعيّ من وظيفة غير أن يخضع للتأمُّل، كما لو أنّه مجرّد معجم لكلّ الكلمات الهاربة، أمنيات عقيمة نحو الهروب. على العكس من ذلك، مع أحلام يقظة الإرادة تتكوّن موضوعات محدّدة بالضّرورة للخلْق: **يُصبح للمنظر الطبيعيّ طبْعٌ أو شخصيّة**[2]. إنّنا لا نفهمه حركيّاً إلّا إذا ما شاركت الإرادة في بنائه، وهي فرِحةٌ بأن تضمن له أُسُسَه، وأن تقيس مقاومته وقواه. وستكون لنا، خلال هذا الكتاب، أدلّة أخرى عديدة على علم الطِّباع المُصوَّر الذي تقدّم له الصلابة، مثلما ذكرنا

(1) يتمثّل ما فوق الطاقيّة أو الطاقيّة المغالية في مجال الشعريّة في نظر باشلار في هجوم تقوم به القوى المتحرّرة باستمرار على الأشكال الجامدة، يزجّها في ما لا نهاية له من الاستعارات. (المُراجِع)

(2) يتألّم جان موريّاس (G. Jean Moréas) (**مَناظر وذكريات** *Paysages et souvenirs*، ص 229) من يوم بدا له فيه أنّ «من المستحيل إعطاء وجه حقيقيّ تراجيديّ للمنظر المفتقد لكلّ قوّة والذي يُحيط بي». نتيجة لذلك: »... تُعوِزُني القوّة لتحويل عدوانيّة الطبيعة إلى فنّ».

آنفاً، مثالاً أوّل. لنؤكّد مرّة أخرى، وقبل المرور إلى نظام مغاير من الأفكار، على التأثير المقوّي لحلم الموضوع الصلب.

إنّ بعض الصّور -وشجرة السنديان الكثيرة العُقد واحدة منها- هي بالأساس صورُ يَقَظَةٍ. شجرة السنديان مقوّسة، وها هي تجعلنا ننتصبُ. وهكذا توجد المحاكاة الطاقيّة على طرفَي نقيض مع محاكاة الأشكال. فشجرة السنديان القديمة تحرّض على تجدّد النشاط. سعيدٌ ذاك الذي، في الصباح، ولكي يفتتح يومه، يجد أمام عينيه لا فقط صوراً جميلةً، لا بل أيضاً صوراً قوّية.

وبصورة أكثر دقّة، نستطيع أن نتحقّق أنّه في أحلامنا ذاتها، تكون صور الصلابة بانتظام صورَ يقظة؛ بعبارة أخرى، ليس بإمكان الصلابة أن تظلّ لاواعية، وهي تَستدعي فعلنا. ويبدو أنّ النوم لا يمكنه أن يتواصل، حتّى في الكوابيس، دون قدْر من الرخاوة في الاستيهامات، ودون قدْر من السيولة في الصّور الأكثر قتامة. ومثلما قلنا سابقاً، كاشفين عن مزاجنا الحُلُميّ: إنّنا لا ننام جيّداً إلّا في الماء، إلّا في ماء وفير دافئ. إنّ الشكل الصلب يوقف الحلم الذي لا يعيش إلّا من التشوّهات. وقد لاحظ جيرار دو نرفال (Gérard de Nerval) أنّ الشمس لا تسطع أبداً في الأحلام. والأشعّة، بدورها، أكثر صلابة، وأكثر هندسية من أن يكون بإمكانها أن تضيء المشهد الحُلُمِيّ دون المجازفة بالاستيقاظ. فالأجسام المُضَاءَة بوضوح مفرط، الأجسام الصلبة، الأجسام القوية يجب أن تُقصَى من حياتنا الرّاقدة. إنّها هنا موضوعات سُهَادٍ. فيجب ألّا نفكّر في المساء في الحديد وفي الحجر وفي الخشب الصلب، في كلّ هذه الموادّ المستعدّة لتحدّينا. وعلى العكس من ذلك تتطلّب الحياة اليقِظة خصوماً. عندما يستيقظ الكائن فإنّما في صور الموضوعات الصلبة تبدأ الأفراح القويّة. الموادّ الصّلبة هي العالم المقاوِم وقد أصبح في متناول اليد.

مع العالم المُقاوِم، ترتبط الحياة العصبية فينا بالحياة العضلية. وتظهر المادّة بمثابة الصّورة المُحَقَّقَة لعضلاتنا. ويبدو أنّ الخيال الذي يذهب إلى العمل إنّما يَسلخ عالم المادّة، وينتزع منه الأغشية حتّى يرى جيّداً خطوط قوّته. فللموضوعات، لكلّ الموضوعات قوى. وهي تعيد لنا الطاقة الخيالية التي نَهَبُهَا لها بفضل صورنا الحركيّة. على هذا النحو تُستأنَف الحياة الحركيّة، الحياة التي تحلُم بالتدخّل في العالَم المُقَاوِم. ولقد عاشت فيرجينيا وولف هذا التيقّظ للوجود بفضلِ شبابِ صورة: «إنّ ذهني الذي تشظّى يُحسّ بأنّه يُعاد تركيبه من جديدٍ بفضل إدراكٍ حسّيٍّ مفاجئ. إنّي أُشهِدُ الأشجارَ والسّحُبَ على اندماجي الكامل».[1] ولا يكون هذا الاندماج ممكناً حقّاً إلّا إذا أدّى إلى أفعالٍ متناسقة، أفعالٍ منتِجة، وباختصارٍ أفعال الكائن الذي يعمل بالذّات.

(1) فيرجينيا وولف، الأمواج *Les vagues*، الترجمة، ص 43.

الفصل الرابع

العجين

«ينبغي أن نرى الكائن الداخليّ وهو يهاجم الشّبق. أيّ خبّاز هذا الذي يَغمِسُ في المِعْجَنِ يدين ليس هناك أبداً ما هو أضخم منهما؟ أيّ خبّاز رأيناه يرزح على هذا النحو تحت جبل العجين المتحرّك، الصاعد، الخارّ، عجين يُطاول السقف ويمكن أن يخترقه؟»

(هنري ميشو، ريشة، ص 131)

(Henri Michaux, *Plume*, p. 131.)

1

سبق أن فحصنا في كتابنا الماء والأحلام *L'eau et les rêves* بعض أحلام اليقظة التي تتشكّل في العمل البطيء للعجن، في اللّعب المتعدّد للأشكال التي نُعطيها للعجين الذي سيُعالَج. ولقد بدا لنا ضرورياً، ونحن نتموقع في زاوية نظر الخيال الماديّ للعناصر، أن ندرس حلم يقظة مزدوجاً، حلم يقظة وسيطاً بين الماء والأرض. وبإمكاننا، في الواقع، أن نُدرك نوعاً من التعاون بين العنصرين الخياليّين، تعاون مليء بالمشكلات وبالتعارضات حسبَما إذا كان الماء يرقّق الأرض أو تنقل الأرض للماء تماسكها. فبالنسبة للخيال الماديّ، الذي وهب نفسه كلّيّاً لتفضيلاته، حاولنا عبثاً أن نخلط العنصرين، فظلّ أحدهما دائماً ذاتاً فاعلة، وخضع الآخر للفعل.

بعبارة أخرى –وهذا مثال جيّد لهذه الازدواجية العميقة التي تطبعُ

الانخراط الباطنيّ للحالم في صوره الماديّة- يُمكن لهذا التعاون بين الموادّ، في بعض الحالات، أن يُخلي المكان لصراع حقيقيّ: يمكن أن يكون، ضدَّ الأرض، تحدّياً للقوّة المُذيبة، للماء المُهيْمن، أو أن يكون، ضدَّ الماء، تحدّياً للقوّة المُمْتصّة، للأرض المُجفِّفَة. فالإسفنجة والمُشاقة[1] والريشة يمكنها أن تكون أسلحة بين يدَي الحالم الأرضيّ. تعطي الإسفنجة النّصر ضدّ الطوفان. «تمتصّ الأرضُ، مثلما تقول فيرجينيا وولف (الأمواج، الترجمة، ص 259) اللّونَ ببطءٍ مثلما تمتصّ الإسفنجةُ الماء. تستدير، تتكثّف، تستعيد توازنها وتهتزّ تحت أقدامنا في الفضاء». تلك هي الأرض إذن، إسفنجة ضخمة، إسفنجة منتصرة![2]

وهكذا فإنّ الصراعات بين الماء والأرض، وزواج الماء والأرض، والمبادلات التي لا نهاية لها بين مازوخيّة هذين العنصرين وساديّتهما تُعطي ما لا يُحصى ولا يُعدّ من الوثائق لتحليل نفسيّ للصّور الماديّة والحركيّة. تُعتبرُ الريشة والإسفنجة رمزين واضحين بما يكفي في التحليل النفسيّ. فأحدهما ذكوريّ بالأساس، والآخر أنثويّ بالأساس. هذه الإسنادات هي

(1) المُشاقة l'étoupe هي خيوط الكتّان أو ما يماثله، التي تُستخدَم في رتق ثقوب المراكب وسواها. (المُراجِع)

(2) يصنّف باشلار الإسفنجة في كتابه «تكوّن الفكر العلميّ» ضمن ما يُسمّيه بالعوائق الإبستيمولوجية، وتمثّل الإسفنجة عنده أنموذج العائق اللّفظيّ، إثر حديثه عن عائق المعرفة العامّة وعائق التّجربة الأولى. فكلمة الإسفنجة أو صورتها، رغم هزالها، يُمكنها أن تعطينا تفسيراً كاملاً لأكثر الظواهر تنوّعاً، فقد دأب الفكر ما قبل العلميّ على «تفسير» العديد من الظواهر الطبيعية باعتماد صورة الإسفنجة، ومن بين هذه الظواهر: الماء والهواء والمادّة الكهربائية والزجاج والحديد. فكلّ هذه الظواهر أو الموادّ تشترك مع الإسفنجة، حسب الفكر ما قبل العلميّ، في قابليتها للتسرّب والامتصاص والنقل. ولكنّ الإسفنجة ستتحوّل بفضل أحلام يقظة العناصر من عائق إبستيمولوجيّ إلى واحد من هورمونات الخيال. لذلك يصل التفسير بالإسفنجة مستويات كلّية وكونية في بعض الأحيان، عندما تصبح الأرض برمّتها إسفنجة ضخمة ووعاء لكلّ العناصر الطبيعيّة الأخرى. (المُترجم)

من الوضوح بحيث يمكنها أن تساعدنا، في الأثناء، على بيان الفرق المُثابر بين الصّور مثلما ندرسها في أطروحاتنا حول الخيال ورموز التحليل النفسيّ الكلاسيكيّ.

إنّ الرّمز التحليليّ النفسيّ، ومهما يكن متغيّر الشكل، هو على الرغم من ذلك مركز ثابت، وهو يميل نحو المفهوم، وهو في ملخّص الأمر وبما يكفي من الدقّة مفهوم جنسيّ. بإمكاننا القول إنّ الرمز تجريد جنسيّ أمكن تحقيقه بنفس المعنى الذي يتكلّم فيه علماء النفس القدامى عن «تجريدات مُحقّقة». وعلى كلّ حال، إنّ للرمز عند المحلّل النفسيّ قيمة دلالة نفسية.

الصّورة شيءٌ آخر. فللصّورة وظيفة أكثر فعّالية. لا شكّ أنّ لها معنىً في الحياة اللّاواعية، ولا شكّ أنها تُعيّن غرائز عميقة. ولكنّها، بالإضافة إلى ذلك، تعيش من الحاجة الإيجابية للتخيّل. ويمكن أن تصلح جدليّاً لتُخفي ولتُظهر. ولكن يجب أن نُظهر كثيراً لنخفي قليلاً، وإنه لَمن جهة هذا الإظهار الضخم سيكون علينا أن ندرسَ الخيال. وبصورة أخصّ إنّ الحياة الأدبية حِلْيَةٌ وتفاخُرٌ وحيويّة مفرطة. وهي تنمو دون توقّف داخل عالم الاستعارة. وبإمكانها أيضاً، هي الأخرى، أن تكشف، مثلما يقول المحلّلون النفسيّون، عن التثبيتات ولكنّها، في الفعل الذي تريد ترك أثره في القارئ، تريد أن تكون إزالة للتثبيت، إن صحّ القول لنمارس -على غير عادتنا- حقّ العُجْمَة. ففي اللحظة ذاتها التي تُطلِقُ فيها حرية التعبير قوى تعقيدية في الكاتب، تنزع إلى أن تزيل، عند القارئ، تثبيت الصّور الخاملة، المثبّتة في الكلمات.

لكن لنعد إلى صورنا ولنعطِ مثالاً لحلم يقظة وسيطٍ بين الأرض والماء. لنأخذ صورةً صغيرةً جدّاً سنسمّيها الطفل ذا النشّاف. ها هو يُمسك بيده طرف الورقة الدّهنية، المُلبّدة، المنسّلة، يقرّبها بِمَكْرٍ من لطخة الحبر. سيقول الفيزيائيّ إنّ التلميذ يهتمّ بظواهر الجاذبية الشَّعْرية. وسيُشبّه للمحلّل النفسيّ

أنّ في ذلك حاجة إلى التلطيخ. وفي الواقع، إنّ الأحلام أكبر من ذلك: فهي تتجاوز الأسباب والرموز. شاسعة هي الأحلام، إنّ لها امتداداً كونيّاً، بفِعل حتميّة آتية من شساعتها. يُجفّف الطفل ذو النشّاف البحرَ الأحمر. والنشّاف الملطّخ هو خريطة قارّةٍ من القارات، إنّه الأرض ذاتها التي قامت بامتصاص البحر. ودون توقّف، ترى التلميذ الجالس في مقعده، ولكنّه منصرفٌ مع ذلك إلى التّجوال، إلى رِحلات الجغرافية الحركيّة، إلى هذه الجغرافية التي يحلُمُ بها والتي تواسيه من الجغرافية التي تُحفَظُ عن ظهرِ قلبٍ، نقول ترى هذا التلميذ الحالم يعمل في الحدّ بين عالمين: عالم الماء وعالَم الأرض. وهكذا يصنع الحلم مياهاً قويّة على ورقٍ معجون.

إنّنا سنقدّر قوّة الصّور الصغيرة إن أدركنا الصّورة التّالية لسارتر: أن نضيع في العالم هو أن «تمتصّنا الأشياء مثلما يمتصُّ النشّافُ الحبرَ» (**الوجود والعدم** *L'Être et le néant*، ص 317).

وهكذا فإنّ الأهمّية التي يُعطيها الحالم لصراعات مادّتين تُعيّن ازدواجية مادّية حقيقية. ولا يمكن أن نعيش الازدواجية المادّية إلّا إذا أعطينا الانتصار للعنصرين بالتناوب. إن كان بإمكاننا أن نَسِمَ ازدواجيةَ نَفْسٍ ما من خلال أبسط صورها، وبعيداً عن تمزّقات الانفعال البشريّ، فَكَمْ سنوضّح الطابع الأساسيّ للازدواج!

وفي الواقع، أوَ ليس باتّباع اضطرابات الازدواجية يُمكننا أن نحسّ بالحركية التي تقوم بين صورة جاذبة وأخرى نابذة؟ في هذا الحقل لخيالٍ رُفِدَ بالحساسيّة، بإمكاننا أن نتفحّص نوعاً من مبدإٍ في **لاتحدّد** العاطفة بنفس المعنى الذي تقترح فيه الميكروفيزياء microphysique مبدأ **اللّاتحدّد** الذي يحدُّ من الحتميّة المتزامنة للبيانات الجموديّة والبيانات الحركيّة. فعلى سبيل المثال: نريد أن نعيش عن قربٍ درجةً لونيّةً صافيةً حقّاً لتنافر الألوان، فإذا

بها تلذّ لنا. وعلى العكس من ذلك، نريد أن نهب أنفسنا بقوة مفرطة لانطباع بالتعاطف المتباين، وها هو يُسْئِمُ. سنرى هذا المبدأ غالباً ما يتفعّل شرطَ أنَّ نقبل بممارسة الميكروبسيكولوجيا micropsychologie، وذلك بالعمل في مستوى صورنا الصغيرة. سندرك بشكل أفضل أنّ ازدواجية ambivalence الصّور هي أكثر فعّالية من تناقض الأفكار. غالباً ما سنعود إلى هذا المشكل عندما تحضُر أمثلة عن ازدواجيات دقيقة. ومع ذلك ستوهبُ لنا أمثلة لا نكون إزاءها بحاجة لصراع الموادّ، مثلما هي حال صراعات الماء والأرض، لنُفاجئ ازدواجية الخيال خلال فعلها. إنّ العجين ذاته، العجين وقد أُخذ في وحدته، سيسمح لنا على الفور بتدقيق المشكل.

2

وبالفعل، وبمعزل عن كلّ فكرة لاختلاط الأرض بالماء، يبدو أنّ بإمكاننا أن نؤكّد وجود أنموذج أصليّ **للعجين الخياليّ**، داخل مملكة الخيال الماديّ. ففي خيال كلّ واحدٍ منّا توجد صورة ماديّة **لعجين مثاليّ**، تركيبة مكتملة من المقاومة ومن المرونة، توازن عجيب للقوى التي تقبل والقوى التي ترفض. انطلاقاً من حالة التوازن هذه والتي تُعطي حيويّة فوريّة لليد العاملة، تنشأ الأحكام الحاطّة المتعاكسة **للمفرط في الرخاوة والمفرط في الصلابة**. سنقول أيضاً إنّه، في مركز هذين الإفراطين المتناقضين، تعرف اليد بالغريزة **العجينَ الكامل**. على الفور، يمسكُ الخيال الماديّ السويّ هذا **العجين الأمثل** بيد حالمة. وكلّ حالم بالعجين يعرف هذا **العجين الكامل** البديهيّ لليد بداهة **الجسم الصلب الكامل** في نظر المهندس. هذا العجين المتوازن الباطنيّ الذي تابع دانونتسيو (D'Annunzio) شعرياً تكوّنه: إنّ الخبّاز «وقد جرّب الخليط، سكبَ في المعجن مزيداً من الماء ليُطيل المادّة المُذابة، ولقد كانت يده على درجة من الحزم في دقّة التركيب، وعلى درجة من الحذق في إمالة القنّينة، حتّى أنّني

رأيت الماء يرسم بين شفّة الطين وزهرة العجين قوساً من البلّور الكامل الخالي من التكسّرات».[1] لمّا كان العجين محلولاً بدقّة كانت اللّوحة مرسومة بدقّة؛ والماء ينسكبُ في المعجن على شاكلة مُنْحَنًى هندسيّ. فيتجاذب الجمال الماديّ وجمال الأشكال. وهكذا فإنّ العجين الكامل هو إذن العنصر الماديّ الأوّل للمادّيّة، مثلما أنّ الجسم الصلب الكامل هو العنصر الشكليّ الأوّل للهندسيّة. كلّ فيلسوف يرفض هذه الأوّلية لا يدخل حقّاً في الفلسفة الماديّة.

تذهب حميميّة مثل هذا الحلم بعجين كامل بعيداً جدّاً، والقناعات التي يُعطيها هي من العمق بحيث تسمح لنا بالحديث عن **الكوجيتو العجّان**. لقد علّمنا الفلاسفة أن نوسّع الكوجيتو الديكارتيّ إلى تجارب أخرى غير تجربة التفكير. وهم يُحدّثوننا بالخصوص عن الكوجيتو البيرانيّ [نسبة إلى الفيلسوف الفرنسيّ مين دو بيران (Maine de Biran)] حيث يجد الكائن حجّة وجوده في فعل جهده ذاته. فالوعي بالفعّالية، عند دو بيران، مباشرٌ شأنه شأن الوعي بأن يكون المرء كائناً مفكّراً. ولكنّ أجمل التجارب يجب استيقاؤها من المجهودات الموفّقة. إنّ ظاهراتيّة الضدّ هي إحدى الظاهراتيّات التي تجعلنا نفهم بصورة أفضل ارتباطات الذات والموضوع. ومع ذلك أفلا يكشف الجهد عن بداهاته الأكثر إقناعاً، عن بداهاته المُضاعَفة بشكل ما، عندما يفعل الكائن في ذاته؟ وهذا إذن الكوجيتو العجّان في ارتباطه الوثيق: هناك طريقة في طيّ القبضة حتّى ينكشف لحمنا شبيهاً بهذا العجين الأوّل، هذا العجين الكامل الذي يقاوم ويستسلم في نفس الوقت. بالنسبة للرّواقيّ تعطي هندسة اليد المفتوحة واليد المغلقة رموزاً للتأمل. أمّا بالنسبة للفيلسوف الذي لا يتردّد في استقاء حجج وجوده من أحلامه ذاتها، فإنّ حركية القبضة المغلقة دون عنف ولا رخاوة تُعطيه وجوده وعالَمه. على هذا

(1) دانونتسيو D'Annunzio، حديث الأصمّ والأبكم *Le dit du sourd et muet*، روما، ص 134.

النحو، عندما أعثر من جديد على عجين أوّليّ غير محدّد بين يديّ الفارغتين، وهو كلّ حلمي اليدويّ، أقول في نفسي: «كل شيء هو عجين بالنسبة إليّ، أنا عجين بالنسبة لذاتي، صيرورتي هي مادّتي الخاصّة، ومادّتي الخاصّة هي فعل وانفعال، أنا حقّاً عجين أوّليّ».

إذا كان بالإمكان أن تكون للإنسان الحالم انطباعات على غاية من الجمال، فهل علينا أن نندهش من امتلاك الخيال الماديّ والحركيّ نوعاً من العجين في ذاته، من الطمي البدئيّ، القادر على تلقّي شكل كلّ شيء والاحتفاظ به. إنّ مثل هذه الصّورة المادّيّة، المُغرقة في البساطة، المُغرقة في الكثافة، المُغرقة في الحياة تكون بالطبع تحت رقابة المفهوم. وهذا قَدَرُ كلّ الصّور الأساسية. ومفهوم العجين الذي يتغيّر شكله تحت أنظارنا هو من الوضوح ومن العمومية بحيث يجعل المُشاركة في الصّورة الحركيّة البدئيّة عديمة الجدوى. تستعيد الصّور البصرية آنئذٍ أوّليتها. فالعين -هذا الرقيب- تأتي لتمنعنا من العمل.

إذا كان على الشعر أن يُحيي في النفس قدرات الإبداع، وإذا كان عليه أن يساعدنا على أن نعيش، من جديد، أحلامنا الطبيعية، في كامل كثافتها وفي كامل وظائفها، فإنّنا علينا أن ندرك أنّ لليد، مثلما للنظرة، أحلامَ يقظتها وشِعْرَها. علينا إذن أن نكتشف قصائد اللّمس، قصائد اليد التي تعجن.[1]

(1) لا يفوتنا أن نلفت الانتباه إلى العناية الفائقة التي أولاها باشلار لنوع مخصوص من الصور، ونعني بذلك الصور الأدبية، ولكنّ هذا لا يعني أيضاً أنّ باشلار قد أهمل أنواع الصور الأخرى التي تبعث على الحلم، كصور الرسم والنقش والنحت، ويكفينا في هذا المقام أن نذكّر بالكتاب الرائع الذي خصّصه باشلار للتّعليق على أعمال النحّات ألبير فلوكون:

(G. Bachelard, *Paysages. Notes d'un philosophe pour un graveur, Albert Flocon*, Éditions de l'Aire, 1982).

هذا طبعاً دون أن ننسى الفصول والفقرات العديدة التي خصّصها باشلار لصور العجين، والأرض، والماء، والخشب، والحديد، والبلور، والحجر وعلاقة كلّ ذلك لا بالإنسان الصانع البرغسونيّ، بل بالإنسان الحالم، وخاصّة باليد الحالمة. انظر كتابه الحقّ في الحلم:

(G. Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, P.U.F., 1978). (المترجم)

3

سنعمل على شرح صفحة طويلة لهرمان ملفيل (Herman Melville) كشهادة على اليد البارعة، وكمثال واضح على يدٍ حُلّلت تحليلاً نفسياً بشكل فحوليٍّ، بفضل العمل الفعليّ للمادّة. هذه الصفحة في مديح العَجْنِ هي بالأحرى مُذهلة بسبب انحشارها داخل أثر متوتّر وصلبٍ يكشف لنا عن الحياة البطولية لصيّاد الحيتان. ففي فصل **موبي ديك** (Moby Dick) المُعَنْوَنِ بـ«قبضة اليد» (الفصل 94، الترجمة، ص 384)، يصف ملفيل تهيئة العنبريّة[1] على هذا النحو:

«يتمثّل دورنا في أن نحطّم هذه الحُثَيرات باليد حتّى نجعلها سائلة. إنّه عملٌ لذيذٌ وعذبٌ. ولا شيء يُذهلُ في أنّ العنبريّة كانت قديماً مادّة تجميلية ذات حُظوة كبيرة، لذيذة جدّاً، واضحة جدّاً، ورخوة بشكل عذب للغاية». وإذن فبملامسة هذه الرخاوة العذبة، تتيقّظ مُشاركة حركيّة عميقة هي حقّاً السّعادة في اليد، وبالمعنى الماديّ للكلمات: «بعد أن أَوْدَعْتُ فيها يديّ لبعض الدقائق فقط، أصبحت أصابعي مَرِنَة كأنقليس وأحْسَسْتُ أنها قد بدأتا (إن صحّ القول) في التعرّج والتموّج». كيف يمكن أن نعبّر بشكل أكثر بلاغة عن **مرونة الامتلاء** هذه، هذه المُرونة التي تملأ اليد، والتي تَرْتدّ بلا هوادة من المادّة إلى اليد ومن اليد إلى المادّة؟ أن نعيش مثل هذا الفرح لليد، يعني أن يجد القلَقان المتعارضان سكينتهما. وبالفعل، فإنّ هذيان اللّزوجة سيشفى بسهولة، وكذلك الحال بالنسبة لبعض هيجانات لوتريامون (Lautréamont)، الظاهرة في هذه الكلمات البسيطة: «الغضب الذي يجفّف مُشطَ اليد» (**أناشيد مالدرور** *Les Chants de Maldoror*، ص 185).[2] إنّ

(1) العنبريّة: سائل شمعيّ موجود في رؤوس الحيتان الضخمة المعروفة بحيتان العنبر، وبمعالجته يُستخرَج زيت العنبر. (المُراجِع)

(2) لوتريامون هو الاسم المستعار الذي اتّخذه إيزودو دوكاس (Isidore Ducasse)، اسم تظلّ =

بداهة التوازن بين اليد والمادّة مثال جيّد على كوجيتو العجّان. كم تطول الأصابع داخل عذوبة العجين الكامل، كم تصبحُ الأصابعُ أصابعَ، وعيَ أصابعَ، أحلامَ أصابعَ لامتناهية وحرّة! فلا نندهشنّ إذا ما رأينا الآن أصابع تتخيّل، أو أحسسنا أنّ اليد تخلُق صُوَرَها الخاصّة:

«كنت جالساً هناك، متربّعاً على أرضية الجسر... وكان المركب ذو الأشرعة المتراخية ينزلق بهدوءٍ على الماء وفي سماء زرقاء وساكنة. غمستُ يديَّ بين هذه الكُتَل الرّخوة التي تخثّرت منذ ساعة. فتحطّمت، تحت أصابعي وتفتّتت وفرتُها ببطءٍ بين يديَّ مثل عصير عنبٍ طازج جدّاً. استنشقت هذا العبير الخالي من القذارة؛ لقد كان كرائحة بنفسج الربيع تماماً. في هذه اللحظة، أؤكّد أنّي كما لو كنت أعيش في مزْج عطرٍ..». وهكذا يضعُ حلم اليد مرجاً على البحْر. ومثلما هي الحال في كلّ الأحلام الكبيرة، تصعدُ الصّور إلى مستوى عالَم. إنّ عُذُوبةً كونيّةً تملأ قوّة المعصم الذي يعجن ثمّ تحيط به. إنّ الربيع المعطّر يولد داخل اليد البارعة.

منذ العصر القديم وإلى حدود أيّامنا، يُحْكى أنّ بعض البحّارة كانوا، لكي يُسكّنوا جنون الأمواج، يسكبون الزيت في البحر. ويقول كاتب من القرن

= الحياة الحميمية لهذا الشاعر الاستثنائي مخبّأة وراءه، فلا نعلم عنها الكثير، وليس لدينا من آثار هذه الشخصية غير كتاب واحد، هو «أناشيد مالدرور» (*Les chants de Maldoror*)، وتمهيد لكتاب آخر هو شِعر: مقدّمة لكتاب قادم (*Poésies :préface à un livre futur*). كان أبوه فرانسوا دوكاس (François Ducasse) الذي ولد قريباً من تارب (Tarbes) بفرنسا سنة 1809 يزاول مهنة معلّم في مقاطعة صغيرة قريبة من «تارب»، تسمّى سارغينييه (Sarguignet)، وفي سنة 1840 هاجر إلى الأوروغواي (Uruguay)، أمّا أمّه فهي فرنسية ولدت بفرنسا سنة 1821. لمّا بلغ إيزودور دوكاس الرابعة عشر من عمره، سنة 1860، أرسله أبوه إلى فرنسا ليتلقّى تعليماً ثانويّاً عاديّاً. وقد توفّي بباريس في سنّ الرابعة والعشرين حسبَ بعضهم وفي سنّ الثامنة والعشرين حسبَ آخرين. وقد اشتغل باشلار على «أناشيد مالدرور» لكونها تمثّل أفضل أنموذج لخيال القوّة وخيال العنف الحيوانيّ. انظر:

(G. Bachelard, *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1939) (المترجم)

التاسع عشر إنّ محتوى بعض صفائح منه يكفي لضمان الهدوء خلال عبور المحيط الأطلسيّ برمّته. إنّ الخيال لَشيءٌ جَلَلٌ. بعجن العنبرية، يعلم ملفيل جيّداً أنّه يجعل سفينة صيد الحوت «تنزلق» بشكل أيسر؛ وبإرادته المُلطّفة يسكبُ في البحر زيتاً خياليّاً.

وتتواصل السّعادة: «أُغطِسُ يديَّ وقلبي في هذه المادّة التي لا تُوصف. لقد كنت على استعداد لمشاطرة اعتقاد باراسيلس[1] القديم، الذي يدّعي أنّ العنبرية تمتلك التأثير النادر المتمثّل في تلطيف حدّة الغضب. وفيما أنا أغطس في هذا الحمّام، أحسست بأنّني أتحرّر تماماً من كلّ خشونة، من كلّ نفاذ صبر ومن كلّ نوع من أنواع الخبث». لقد كانت المُشاركة على درجة من الكمال بحيث أنّ غطس اليد في المادّة الملائمة يعني أن نغطس الكيان بأسره. آه! لو أنّنا أدركنا أنّ منابع طاقتنا وصحّتنا تكمن في صورنا الحركيّة ذاتها، في الصّور التي هي المستقبل القريب لحياتنا النفسيّة، لاستمعنا إلى نصيحة العمل القيّم. لا فائدة من البحث عن كيفيّات خفيّة، وعن تحريفات من قبيل «تحريفات باراسيلس». فبداهة الصّورة الماديّة، الصّورة المَعيشة ماديّاً، تكفي لوحدها لتثبت لنا أنّ المادّة العذبة تلطّف غضباتنا. فإذْ لم يعد للغضبة من موضوع في عمل هذه الرخاوة البهيّة، فإنّ الذات تُصبحُ ذاتاً رقيقة.

عندها يتولّد نوعٌ من التعاطف البشريّ في عمل العجين الكامل: «عناق! عناق! عناق!..». يصرُخُ حالمُ ملفيل. «انقضى الصباح بكامله في معانقة العنبرية، وفي النهاية ذبتُ بدوري فيها. عانقتُ حتّى تملّكني جنون غريب. تفطّنتُ إلى أنّي أشدّ على أيدي أصحابي دون إرادة منّي، معتقداً أنّها الخُثَيرات العذبة. وقد ولّدت فيَّ هذه المشغلة إحساساً قويّاً، ووديّاً بشكل عاطفيٍّ للغاية، ومحبّب للغاية، حتّى ظللت في النهاية أشدّ على أيديهم، دون توقّف،

(1) باراسيلس (1493–1541)، طبيب وخيميائيّ ولاهوتيّ سويسريّ، ألمانيّ التعبير. (المُراجِع)

وأنظر إليهم في عيونهم بكلّ ودٍّ ولسان حالي يقول لهم: «أوه! يا أشباهي الأعزّاء، لماذا نستمرّ في التعلّق بالمظالم الاجتماعية ونعبّر لبعضنا البعض وبشكل متبادلٍ عن أدنى مزاجٍ حادٍّ أو عن أدنى حسدٍ. هيّا لنتصافحْ تباعاً؛ لنذُبْ كلّياً بعضنا في بعضٍ حتّى نتحوّل إلى عنبرية، إلى حليب مُطهَّر»».

يمكننا، ونحن على هذا النحو منقادون لحلم ملفيل، أن نرتفع بكوجيتو العجين لا فقط إلى مستوى الوعي بعالمٍ، بل حتّى نصل به إلى وعي بميتافيزيقا حواريّة (ال«أنا-أنت»). فالعجين الذي يُعَدُّ بشكل ثنائيّ يكشف عن كوننا أخَوَي عمل. وبالفعل، **إنّ العجين في العُزلة قد صالحنا**، لقد علّمنا كيف نُصافح، دون رخاوة، ودون خشونة وبلا تردّد. إنّ العجين، في تواضع مادّته، صِدْقٌ بكامله. والرقّة الإنسانيّة قد أمكن تشريعها كاستعارة قريبة جدّاً من هذه الصّور الماديّة. تهب استجمالية المادّة، ومثلما سنرى ذلك غالباً، صورها لكلّ القيم الإنسانيّة.

هكذا، يكون نصّ ملفيل، من زاوية نظر الخيال الماديّ والحركيّ، كاملاً بشكلٍ رائعٍ ما دام ينقلنا من أفراح اليد إلى أفراح القلب، من التعاطف مع مادّة الأشياء إلى التعاطف مع قلب البشر. ومع ذلك، فهو نصٌّ غير مُقدَّرٍ حقّ قدره من قبَل العديد من القرّاء. ولقد سمعتُ في العديد من المرّات من يعترض قائلاً بأنّه يُعرقلُ السرد الدراميّ للمغامرات العديدة جدّاً في رواية موبي ديك. مثل هذه الاعتراضات تنطلق من تصوّر المأساة ذات التوتّر العالي، وكأنّ الكائن البشريّ لا تزداد قوّته إلّا عند أزماته، وكأنّ منافسات المجهودات اليومية لا ترسم كلّ أشكال انخراطه المتعدّد! إنّ اكتساب الخُلُقِ يتمّ بالخصوص ضمن صبْر الأيّام الطويلة، ولا يسمح لنا الواقعُ بأن ننخدع بشأن قوانا، بشأن شجاعتنا. إنّ قراءة اليد الممدودة، اليد السلبية، مثلما تفعل العرّافات، يعني أن نخمّن القَدَر في خطوط عريضة بإفراط. إنّ راحة اليد

غابة عضلية مُذهلة. فأدنى أملٍ في الفعل يجعلها ترتجف. وقراءة كفّ اليد المبسوطة لا تكشف عن أحلام اليد الحيّة. وعلى العكس من ذلك، فإنّ قراءة كفّ اليد المُقوّسة، في توازنٍ دقيقٍ للاسترخاء والتوتّر، مع الأصابع المتأهّبة للإمساك، للشدّ، للضمّ، للعجن، المتأهّبة للإرادة، باختصار، إنّ قراءة الكفّ الحركيّة، إن لم تكشف عن القَدَرِ، فإنّها تكشف على الأقلّ عن الخُلُق. ومن هنا ندركُ أنّ مُعالجة العجين الأمثل يمكنها أن تُحلِّل نفسياً يداً بتخليصها شيئاً فشيئاً من شُحّها، ومن عدوانيّتها، بأن نعطيها شيئاً فشيئاً، ليفاً بعد ليفٍ، «عضَلاَتِ» الكَرَم.[1]

4

يزيد طهيُ العجائن من تعقيد دراسة القيم الخيالية. ولا تأتي النار، فقط، كعنصر جديد، لتساعد على تكوين مادّة جمّعت من قبلُ الأحلامَ العناصرية للأرض والماء، بل كذلك، مع النار، يكون الزمن هو الذي يأتي لفردَنة[2] المادّة بقوّة. إنّ زمن الطهي هو إحدى الديمومات الأكثر تدقيقاً، ويستلزم حساسية وإرهافاً قصويَين. فالطّهيُ هو على هذا النحو صيرورة ماديّة كبرى، صيرورة تنتقل من الصُّفرة الشاحبة إلى المذهّب، ومن العجين إلى القشرة. له بداية ونهاية مثل كلّ حركة إنسانيّة. أليس بريّا سافاران[3] (Brillat–Savarin) هو من كتب: «يصبح المرء طبّاخاً، ولكنه يولد شوّاء»؟

(1) مثلما تعلّمنا المواد الصّلبة من الصّخور والرّخام والحديد كيف تُصبح يدنا عُدوانية شاجّة محطّمة مفتّتة ناحتة صاقلة، تعلّمنا الموادّ الرّخوة من العجائن كيف تصبح اليد مصافحة وكريمة ودوداً. فالعمل عند باشلار أنموذج للقيم الأخلاقيّة والإستطيقية ونبعها الذي لا ينضب، قبل أن يكون نجاعة ومردوديّة. (المترجم)

(2) الفردنة أو التفريد: اعتبار مختلف عناصر كلٍّ ما في ذاتها، وتمييز خصائصها وتقييم كلّ منها في في فرادته، وتكريس فرادتها. (المُراجِع)

(3) جان أنتيلم بريّا سافاران Jean Anthelme Brillat-Savarin (1755–1826): طبّاخ فرنسيّ ومؤلّف في فنّ الذّواقة شهير. (المُراجِع)

إنّ موريتسيو (Maurizio)، مؤرّخ الأطعمة النباتية، عوضَ أن يصف ما قبل التاريخ تحت عناوين: عصر الحجارة، عصر البرونز، عصر الحديد، يقترح المراحل الطِّبَاخِيّة الكبرى: عصر القمح المسحوق، عصر العصيدة، عصر البسكويتة. لنعش، على طريقتنا، عصر البسكويتة، بكلّ صوَره. لنعُدْ إذن إلى الحريم في الأوقات التي كانت تُعِدُّ فيها النساء والأمّ والجدّة والخالة والخادمة الولائم. أليست الاستعدادات للاحتفال جزءاً لا يتجزّأ من الاحتفال، الاحتفال في بدايته؟ أليس في المطبخ نحلم بأفضل شكل بالذَّوَاقَة بالتحديد؟ يتشكّل الخيال الطِّباخيّ[1] بفضل الأهمّية التي نوليها لُمشكل الخثور، بِعَقْد الصلصات، وبمزج الطحين والزبدة والسكّر. فإنّما في المطبخ يتحقّق انصهار كلٍّ من ماديّة الوفرة وماديّة الرّهافة.

إنّنا نفهم حماسة ميشليه (Michelet) (الجبل *La Montagne*، ص 304):

«لا شيء أعقد من فنون العجين. لا شيء أصعب على الضبط، أصعب تعلّماً. لا بدّ أن يكون المرء مؤهّلاً. كلّ شيء هو هِبَةٌ من الأمّ». إنّ إبعاد الطفل عن المطبخ يعني الحُكم عليه بِنَفْيٍ يُبعده عن أحلام لن يعرفها أبداً. فالقيم الحُلُمية للأطعمة تَنشُطُ عندما يُعنى بمتابعة إعدادها. عندما ندرس أحلام منزل الولادة أو مسكن مسقط الرأس سنرى مُثابرَةَ أحلام المطبخ. هذه الأحلام تغوص في تقليد بعيد. كم هو سعيدٌ الإنسان الذي «حام حول» الخادمة، عندما كان طفلاً!

وبإمكان فنون الحلوى أن تثير أيضاً الكثير من صور الرّهافة الماديّة. ففي

---

(1) الخيال الطِّباخيّ، مصطلحٌ مبتَكرٌ من المصطلحات العديدة لباشلار، شأنه شأن مصطلح الخيال الحيوانيّ والخيال النّباتيّ وخيال القوّة والخيال الماديّ والخيال الحركيّ. ويقترن الخيال الطّباخيّ عند باشلار بسعادة طفولية لا توصف، سعادة أن يجد نفسه بين أمّه وخالته والُمعينة المنزلية، وهنّ منهمكات في إعداد البسكويتة، يحوم حولهنّ في حلم سعيد لا يُقارن، هو حلم المطبخ، في عهد هو عهد البسكويتة. ومن أراد أن يُثخن في طفل ويُلحق به أشدّ الآلام، فليطرده من المطبخ. (المترجم)

نفسَ الصفحة التي كُتبت في منطقة الألب، أمام منظر «الجليد المتبلّر»، يتذكّر ميشليه سكاكر. وسنرى لاحقاً ازدراء شخص مثل ويسمانس (Huysmans) للمنْظر القَمَرِيّ المُشذّر بالسكّر. بإمكاننا عندها أن ندرك أنّ بإمكان نفس الصّورة أن تكشف عن مزاجين. فأيُّ مرارة كامنة في قلب كائنٍ تَحُتُّه حلاوته!

في كتاب طفولة *Une enfance* (الترجمة، ص 42)، يُسجّل هانس كاروسّا (Hans Carossa) اهتمامه بعجين الحَلْوانيّ. فأيُّ بهجةٍ في متابعة العجين السّاخن والعَطِر في تمدّده! فكم يتجعّد! وكم يبدو المقصّ الذي يقصّهُ قِطَعاً ذا عدوانية غادرة بشكل مفاجئ! وكم هو غريبٌ شكل حلوى السكّر المعطّرة، اللّحِمةِ، المدوّرة، التي تحتفظ في طرفيْها بالأثر المستقيم تمام الاستقامة للمقصّ! إنّنا لا نتوقّف عن الحلم بها!

5

هنا نُعْفي القارئ من ملفّ حول صور الخُبْز. ففي قراءاتنا سجّلنا عدداً كبيراً منها. ولكنّ مراكمتها تؤدّي إلى الرتابة. فصور الخُبز الهشّ، والرائحة الكبرى للخبز الساخن، ذاك ما يتكرّر من صفحة إلى أخرى. إنّها توليفة فرنسية أوّلية. كلّنا قام بإعدادها، ودون أن نؤمن بذلك قارنّا قشرة الخبز بالذهب.

ولكنّ أحلام يقظة الخَمِيرة هي أكثر نُدْرَةً. وقلّة أولئك الذين تابعوا بأحلامهم العَجِينَ وهو يختمر داخل السّلال. فكلّ أحلام يقظة الانتفاخ تأتي للانضمام إلى أحلام يقظة العجين، لذا فإنّ العجين الذي يختمر هو مادّة ثلاثية العناصر: الأرض والماء والهواء. وهي تنتظر العنصر الرابع: النار. إنّ من يعرف كلّ هذه الأحلام يفهم -على طريقته- أنّ الخبز غذاءٌ كامل!

ينتفخ الرغيف المدوّر تماماً تحت فعل الخميرة وكأنّه بطنٌ. أحياناً يعبر التخمّر هذا البطنَ وكأنّه قرقرة؛ وتأتي فقاعة لتنفقئ في الخارج. مثل هذه

الأحداث لا تقع مع العجين الذي لا خميرة له. يقول بورهاف (Boerhaave) إنّ «البُخار المُتصاعد من الخبز الساخن الموضوع في مكان ضيّق جدّاً ومُحكم الغلق يُصيب بالاختناق فوراً أولئك الذين يدخلون إليه».[1] لاَ بدّ أن نُعطي للفَوَاحَانَات الناجمة عن الخميرة الوقت للتبخّر. مثل أحلام اليقظة هذه تضعنا أمام التناقضات التي تسبق نجاح القيَم الكبيرة.

6

سنقوم بفحص الصّورة الحركيّة للخمائر بشكل مطوّلٍ نسبياً من خلال نصٍّ حديثٍ، من خلال مثالٍ تشتغل فيه بشكلٍ غير سليم. على هذا النحو سيكون بإمكاننا أن نقدّر بشكلٍ أفضل هذه الرغبة في مادّة مُعَدّة، هذا الزمن المحتضَن، هذا المستقبل المُدلَّل الذي تُمثّله كلّ صورة ماديّة للخميرة. وسندرس في كتاب آخر لهانس كاروسّا Hans Carossa (أسرار النضج *Les Secrets de la maturité*)، مقاطعَ يصف فيها الكاتب زيارة لمَعملٍ للخزف. ومثلما هي الحال في نصّ ملفيل، نتمنّى أن نبيّن أنّ صوراً خاملة، عند قرّاء لم يسبق تحسيسهم بأحلام يقظة ماديّة، تتّخذ على العكس من ذلك حياة مؤكّدة عندما نريد أن نُولي عنايةً حقيقيةً لمادّة الأشياء.

لا يلتزم هانس كاروسّا أبداً بالتفسيرات التقنيّة للمهندس الذي يقود زيارته. فبمجرّد أن يدخل المصنع، يبدأ في الحُلم. فالحلم لا الواقع التقنيّ هو الذي يكون بالنسبة إليه النظام المرجعيّ لكلّ الصّور العَرَضِيّة. ويقوم الكاتب بإدماجِ كلّ الملاحظات الموضوعيّة داخل حُلْمِهِ الحميميّ، داخل حلم بعيدٍ تركَ أثره في حادثة من أحداث الطفولة سنرويها من بعد. سنقتفي إذن طريقة تسير في الاتجاه المعاكس للعقلنة المألوفة، ما دام الأمر يتعلّق هنا بأن ننطلق من ظواهر موضوعيّة مُفسّرة بشكل جيّد على وجه الخصوص وأن

(1) ساج Sage، تحليل القموح *Analyse des blés*، 1776، ص 46.

نترجمها في اتجاه حلم يقظة حميميّ.

أمام حُفرة عجين الخزف، كان للحالم على الفور (الترجمة، ص 80) «انطباعٌ بخَلْقِ حيّ أحبّ لو شارك فيه». إنه يفكّر في ديمومة مظلمة، في ديمومة مضطَربة «من التفكّك والتخمّر». فبغيرِ هذا الهيجان المضاعف للتفتّت وللغليان، بغيرِ هذا الصراع بين الجافّ والرطب، بين الغُبار والفُقَاعَة، لن يكون بإمكان «الكيفيّات الروحيّة الخالصة للخزَف» أن «تبلغَ الكمالَ» أبداً.

الانحلال والتخمّر، زمنان ماديّان مختلفان تمام الاختلاف، يُعَالِجَان المادّة جدليّاً مثلما يُشغّل الانقباض والانبساطُ قلباً. هذه هي إذن العلامة على **ديمومة جدليّة**، ديمومة لا تجد اندفاعاتها إلّا في البحث المتتابع للاهتمامين المتناقضين، حركة أولى قائمة على الإسلاس المحطّم الذي يَنشد تحويل المادّة إلى ذرور، وحركة ثانية تتمثّل في الربط الدقيق للخمائر التي تُهيّئ اللُّحْمَات. بفضل هذه الحركة المضاعفة يبدو وكأنّ **العجين يعجن نفسه بنفسه**.

هكذا إذن أُعِدّ البطل الحالم لكاروسّا ليفهم «الحكايات الخرافية للصّين القديمة. توضع فيها أخلاط من الخزف لتتخمّر لعُقود طويلة فنحصل على هذا النحو على نعومةٍ خارقةٍ للعادة». كيف لا نجد إذن في هذه الصناعة التي تتأثّر بالخرافات، أحلام يقظةٍ قديمة للحياة المعدنية، الحياة البطيئة من بين كلّ الحَيَوَاتِ، حياة تريد البُطءَ، حياة يجب عدم استعجالها إذا أردنا أن نجني منها كلّ الخصوبة. في مرقده الصلصالُ الصيني يعملُ، الصلصالُ الصينيّ يعيش حلم البياض والتجانس، يستغرق الوقتَ الذي يحتاجه ليُسجّل حُلْماً كبيراً جدّاً في حقيقته الماديّة. إنّ المادّة الخالصة تحيا، تحلُم، تفكّر وتتعب شأنها شأن عامل جادّ. على هذا النحو يرتفع حلم العجْن إلى المستوى الكونيّ: ففي الحلم الكونيّ للخزّاف، يُمَثّل منجم الطين معجناً ضخماً تمتزج فيه الأتربة المختلفة لتختلط بالخمائر.

إذا أردنا أن نتابع قليلاً حُلُميّة عمل الخزّاف، فإنّ من المفيد لنا أن ندرس بالتفصيل مقال **الخزف** في موسوعة دالمبير وديدرو (l'Encyclopédie de d'Alembert et Diderot)، مقال يبدو أنّ كاروسّا لم يقرأه، وذلك أنّ صفحات كاروسّا قد طُبِعت بصدقية الحلم. وسنرى على وجه التحديد في مقال **الخزف** ذاك، وفي صفحات كاروسّا أيضاً، صراع العقلنة الناشئة حديثاً ضدّ الخرافة الإحيائية للعجين. هذا العجين الذي يُراد الحفاظ فيه على نوع من العلاقة المتبادلة بين الانحلال والتخمّر -هذان المبدآن الحركيّان للصيرورة الماديّة في كيمياء القرن الثامن عشر- لا يمكن إعداده، مثلما يقول كاتب المقال، إلّا مرّتين في السنة، «عند الاعتدالين، إذ يُعتقَدُ أنّه قد لوحظَ أنّه في هذا الزمن يكون ماء المطر أصلح للتخمّر. فيُحتفَظ دائماً بجزء من الكتلة القديمة لاستعمالها كخميرة للجديدة؛ ولا يُستعمَل لتشكيل المزهريّات إلّا العجين الذي مرّت عليه ستّة أشهر على الأقلّ. في هذا تكمن المُعالجة السرّية التي يُتكتَّم عليها بعناية. وليس هناك في المعمل غير رجل واحد يمتلك هذا التفصيل، والذي يُمكن الوُثُوق به بفضل القَسَم؛ وهو يعمل في مكان خاصّ ومغلق: هناك يُعيّن مقدارَ المادّة ويُخمّرها».

في صفحات أخرى من الموسوعة، تكون العقلنة هي الأقوى. فعلى سبيل المثال، يرفض الكاتب تصديق ممارسة، هي الأخرى مُثقلة بالحُلُمِيّة: «فمن الخطأ الاعتقاد أنّه يجب أن يكون الخزفُ قد دُفِن طويلاً في الأرض، حتّى يُحَقّق كماله». ولكنّ الصراع بين قوى الحُلْم وقوى التفكّر لم ينته بهذا الإعلان؛ إذ يعبّر الكاتب عن الحاجة إلى عقلنة العادة القديمة بهذه العبارات: «من الصحيح أيضاً أنّنا نجد أحياناً عندما نقوم بِحَفْر أنقاض الأبنية القديمة، وخاصّة بتنظيف الآبار القديمة المهجورة، قطعاً خزفية جميلة أُخفيتْ في عصور الثورة».

إنّ مثل هذا التفسير يحافظ على كلّ الأحلام على حالها. فهو تفسير خارجيّ

فعلاً. أمّا حلم اليقظة الحميميّ فهو يظلّ موجوداً ويُتابع، بتعاطف سرّيّ، الممارسةَ القديمة التي تُعيد إلى الأرض المزهريةَ بعد طهيها، حتّى تتشبّع بمفعول ترابيّ جديد بعدَ اختبارات النار المفرطة في الحدّة، وحتى تُرَاكِمَ في مادّتها الهشّة، في رحم الأرض، قيَماً للصلابة وللديمومة. سيرى المحلّل النفسيُ في ذلك أثر استيهام العودة إلى الأمّ، والرغبة في ولادة ثانية... أمّا الموسوعة فإنّها لا تريد أن ترى في ذلك غير إنضاج سطحيٍّ، أو «برْنَقة» بسيطة. «إنّ كلّ ما يكتسبه الخزف وهو يشيخ في رحم الأرض ليس إلّا بعض التغيّر الذي يُصيب لِوَانَه، أو، إذا شئنا، صبغته التي يظهر أنّها قديمة. ونفس الشيء يحصُل للرخام وللعاج..». العيش ببطءٍ، والهَرَمُ بلطفٍ، ذلك هو القانون الزمنيّ لموضوعات الأرض، للمادّة الأرضية. إنّ الخيال الأرضيّ يعيش هذا الزمن المدفون. بإمكاننا أن نتبع هذا الزمن ذا الحميميّة البطيئة والمشهورة، بدءاً بالعجين السائل وصولاً إلى العجين الكثيف، وانتهاءً بالعجين، الذي يحتفظ بكلّ ماضيه، بعد أن يتصلّب.

على هذا النحو، تظلّ الاهتمامات التي ترتبط بمعالجة المادّة الأرضية أكثر تعقيداً بكثير ممّا تفترضه فلسفة وضعيّة وفلسفة براغماتيّة. فالموضوعات الأكثر خمولاً ما إن نسيطر على مادّتها حتّى تستدعي الأحلام. وندركُ أيضاً أنّ أبسط معمل يزوره حالم حقيقيّ مثل كاروسّا، يكشف في تفاصيله -في كلّ موضوعاته وفي كلّ وظائفه- عن قوّة للرمزية النفسيّة التي من المؤسف حقّاً أن نتركها تضيع! حتّى هذا العازل التلغرافيّ الذي ينتصبُ كغصن زنبق على طول السكّة الحديدية، يتخيّله كاروسّا كمخلوق صغير «سيكون، مثلما يقول، من نفس دمي». لقد رآه وهو يُولد، وأحلام وُلدت في روحه، عندما كان يسير قرب الأحواض، قرب مصاهر المعمل المتوحّد، الضائع في غابات بوهيميا[1].

(1) نسبة إلى بوهيميا La Bohême، وهي منطقة في أوروبا الشرقيّة تضمّها اليوم الجمهورية التشيكيّة. (المُراجِع)

مصاهر! أحواض! في أعماق الغابات! آه! من سيعيد المعمل إلى الريف، قرب طين الوادي، في نفسِ ذلك الوادي الصغير الذي كنتُ أطبُخ فيه الكريات الزجاجيّة في مقتبل صِباي؟...

لقد قمنا كلّنا باستغلال مناجم صغيرة، لقد حلمنا كلّنا بمعملنا الذي يطهو التراب الخصب على حافة الحقل.

أيّ عمق لملاحظة كاروسّا هذه! إنّ معمل بوهيميا هذا «يستجيب بقوّة فائقة لطموحات قديمة للنفس». وهو أيضاً يتنزّل في العالم الفاعل، شأنه شأن ورشة صانع القباقيب.

أمام هذا القدْرِ الكبير من التعاطف مع المادّة، لا يمكننا أن نندهش من أن كاروسّا قد عاش هذه المشاركة الحركيّة مع عنف العناصر، مشاركة تسمح بتغيير محور المعاناة. وسنعطي أمثلةً أخرى لهذا القَلْب. ولكن لن نُغادر معمل الخزف دون أن نتلقّى منه الدرس الرائع.

هل أنت هنا، بشكل سلبيّ، على شاكلة زائر عاطل، في الجوّ الخانق لفرن الخزف، عندها يتملّكُكَ حَصْر الحرارة. إنّك تتقهقر. لم تعد تريد رؤية أيّ شيء. تخاف من الشرارات. وتعتقد أنّك في الجحيم.

على العكس من ذلك، لتقترب، لتقبل عن طريق الخيال بعمل العامل. تخيّل أنّك بصدد وضع الحطب في الفرن، أشبعِ الفرنَ فحماً حجريّاً ملء المجرفة، تحدَّ الفرن في منافسة للطاقة. باختصار، كَن محتدماً وسيفقد احتدام الفرن مضاءه ضدّ صدرك، وستقوى بفضل الصراع. لا يمكن للنار أن تعيد إليك غير ضرباتك. إنّ نفسية الضدّ تقوّي العامل. «لَكَمْ أحسد، يقول كاروسّا، العمّال الذي يخدمون فرن التطهير هذا! ضدّ هؤلاء، الفاعلين، ليس له، على ما يبدو، أيّ سلطان».

أن نشارك في الحرارة لا باعتبارها حالةً، بل في الحرارة باعتبارها نموّاً، أن نساعد، بشغفٍ، صيرورتها النامية، خاصيّتها الفاعلة، خاصيّتها المُؤَهِّلَة، ذاك هو ما يُحصّن من إفراطات النار ذاتها. لم يعد العامل خادماً للنار، إنّه سيّدها.

وهكذا فإنّ العامل المتّقد، العامل الذي أُثْرِيَ بكلّ القيم الحركيّة للحلم، يعيش الزمن المقوّى للطهي. وهو يُكمِل، بإرادةٍ وفعّالية، قَدَرَ العجين. لقد عرفه رخواً وليّناً. ويريده صلباً ومستقيماً. يتبع في مفاجأته وفي حذره محاصرة نارٍ تحيط بالقطعة من كلّ جوانبها، بلطفٍ وقوّة. في زمن كلّ خَبْزَةٍ يعيش من جديدٍ قصّة برنار باليسي[1] (Bernard Palissy) كاملةً. ربّما لم يقرأها؛ ولكنّه يعرفها. إنّها نسيجٌ من الحلم والحذق. إنّها تضافُر قوى طبيعية. إنّ ما وُلِدَ في الماء يكتمل في النار. الأرض والماء والنار تأتي جميعاً لتتعاون لإنتاج شيء استعماليّ بسيط. وبالموازاة، تأتي أحلام كبيرة لتتجمّع داخل روح بسيطة وتعطيها عظمة إله صانع.

احذفوا الأحلام، وستقتلون العامل. أهمِلوا القوى الحُلُمية للعمل، وستجعلون العاملَ يتضاءل، وتمحقونه. لكلّ عمل حُلُميّته، كلّ مادّة متقنة الصّنع تحمل أحلام يقظتها الحميميّة. يجب أن يقودنا احترام القوى النفسيّة العميقة إلى الحفاظ على حُلُمية العمل من كلّ إضرار. إنّنا لا نصنع شيئاً حسناً رغم أنوفنا، أي على الرغم من حلمنا. إنّ حلمية العمل هي ذاتها شرط الكمال العقليّ للعامل.

آه! حبّذا الزمن الذي يكون فيه لكلّ مهنةٍ حالمها الرسميّ، ودليلها الحُلُمِيّ، حيث يكون لكلّ معملٍ مكتبه الشعريّ. إنّ الإرادة التي لا تعرف كيف تحلم هي عمياء وبليدة. فبغيرِ أحلام يقظة الإرادة، ليست الإرادة قوّة

(1) برنار باليسّي Bernard Palissy (1510–1589 أو 1590) فنّان وحِرَفيّ وكاتب وعالم فرنسيّ من مشاهير عصر النهضة. والأرجح أنّ باشلار يشير إلى تجربته خزّافاً وزجّاجاً. (المُراجِع)

إنسانيّة حقّاً، إنّما هي قساوة.[1]

7

إلى هذا الحدّ استطعنا أن ندرس وثائق نفسية وأدبية ترتبط بالعمل الحميميّ للمادّة دون أن نكون مُطالبين بالعناية بمسائل الشكل. فأن نكون قادرين على هذا النحو على الفصل بين أفراح العجن وأفراح النّحت، فإنّ ذلك يُبرهن، حسب رأينا، على أنّ الخيال الماديّ يتوافق مع فعّالية بطيئة مخصوصة. إنّ العجن، هو من بعض الجوانب، نقيض النّحت. فهو ينزع إلى تحطيم الأشكال. فأن نعجن بالنسبة لأفلاطون هو أن نخرّب الأشكال الباطنية لنحصل على عجين قادر على قبول أشكال خارجية (التيماوس (*Timée*)، ترجمة بوديه (Budé)، ص 169). «وكذلك، إنّ أولئك الذين يعملون على طبع أشكال في مادّة رخوة معيّنة لا يسمحون أوّلاً باستمرار أيّ شكلٍ مرئيٍّ في هذه المادّة، فيشكّلونها ويجمّعونها أولّاً حتّى يجعلوها ناعمة الملمس قدر الإمكان».

(1) ضدّ كلّ نزعة براغماتية ونفعية، وضدّ كلّ فلسفة وضعية، يبيّن باشلار أنّ السيطرة على المادة الأرضية- التي تبدو في ظاهرها أكثر المواد عطالة- مقترنة بأكبر الأحلام كونيّة؟ وإذا كانت المصنوعات المعاصرة تخضع في تحويلها وإنتاجها لأكثر أشكال التصرّف عقلانية وتقنية ورياضية، فإنّ كلّ المنتوجات الحرَفية التي أحبّها باشلار في فرنسا التقليدية لا تحتاج إلى العقلنة والتقنية بقدر ما تحتاج إلى الحذق والحلم. لم يكن همّ باشلار أن يدرس ما يقع في المصانع الأكثر حداثة وتطوّراً، بل كان يحبّ أن يُعنى بكلّ أجواء الحلم والحرَف داخل المعامل الفرنسية، المُهدّدة بالانقراض أمام زحف الصناعات المعاصرة والمعقّدة. لقد كان باشلار، وهو يدرس مهن بلاده وحرَفها «يقاوم» التيّار الجارف للحداثة التقنية والعلمية الذي يهدّد تاريخاً كاملاً من العمل والأحلام، تاريخ فرنسا العميقة، تاريخ باشلار الشيخ الذي كانت طفولته لا تزال يانعة بين جنبيْه، فـ«أنا شيخ لا عضلات له؛ ولكن أيّ سعادة، عضلية تماماً، أحسست بها عندما كنت أجمع صور الشعراء حول الحدّاد.»

(G. Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, Paris, P. U. F., 1988, p. 35).

(المترجم)

ولكن بالطبع يُعدّ التشكيل أو النّحت[1] فرحة لا توصف عند الأصابع. فهو يقود إلى تثمينات عالية، ما يوجب على علم نفس الخيال الحركيّ أن يدرسها بدقّة. ولكنّنا لن نذهب بعيداً في هذا الطريق. فأبحاثنا، في الواقع، لا تهدف إلى خيال الأشكال. فهناك في هذا الميدان العديد من الدراسات الممتازة ولذلك نعتقد أنّ بإمكاننا أن نحصر أنفسنا في الميدان الذي قمنا بتحديده منذ أولى بحوثنا حول خيال المادّة. ولهذا لن ندرس النّحت إلّا في تهمّساته الأولى، عندما تنكشف المادّة كدعوة إلى النّحت، عندما تتمتّع اليد الحالمة بالضغوط الأولى البنّاءة. بل إنّنا لن نسترعي الانتباه إلّا لحدود الحلم والواقع، محاولين مُفاجأة أحلام النّحت عوضَ نجاح يد حكيمة وحاذقة، قادرة على معاودة الأنموذج المعطى للنظر.

النّحت! يا له من حلم طفولة، حلم يُعيدنا إلى طفولتنا! غالباً ما قيل إنّ الطفل يُجمّع كلّ الإمكانات. ونحن أطفال، كنّا رسّامين، مثّالين، علماء نبات، نحّاتين، مهندسين معماريّين، صيّادين، مستكشفين. ماذا بقي من كلّ هذا؟

هناك على الرغم من ذلك، وسيلة، في مركز النضج ذاته، لاستعادة هذه الإمكانات المهدورة. وسيلة؟ ماذا! سأصبح رسّاماً عظيماً؟ - أيْ نعم، ستنشئ أعمالاً كبيرةً ومذهلةً، أعمالاً ستعطيك الأفراح المباشرة للسِّحْرِ، أعمالاً ترجعك إلى الأزمان السعيدة التي كان فيها العالم يَسحر.

---

(1) نترجمُ المفردة (modelage) هنا بـ«النّحت» وهي واحدة من التّرجمات الممكنة، وإن كانت عبارة «القولبة» أقرب إلى العبارة الفرنسية، وتفيد القولبة ثلاثة معانٍ: 1- قولبة الأرض باعتبارها طمياً أو عجيناً أو غريناً؛ 2- قولبة الشّمع؛ 3- قولبة الجصّ. وفي هذه الحالات يكون المُقولِب في علاقة بمادّة لدنة ورخوة ومطواع، ويرتبط فعل القولبة هنا، في معانيه الثّلاثة، بفنّ النّحت، مثلما يذهب إلى ذلك «معجم الإستطيقا» لإتيان سوريو.

(Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Quadrige/PUF, 1990, pp. 1015- 1016)

(المترجم)

هذه الوسيلة هي الأدب، ليس لنا إلّا أن نكتُبَ العمل المرسوم، ليس لنا غير أن نكتُب التمثال. إن أردنا حقّاً أن نكون صادقين، فبالقلم الذي هو في يدنا نستعيد كلّ قوى الشباب، ونعيش من جديدٍ هذه القوى مثلما كانت، في ثقتها الغُفل، مع أفراحها السريعة، البسيطة، الواثقة. بفضل الخيال الأدبيّ، تُصبحُ كلّ الفنون فنوننا. يكفي نعتٌ جميلٌ يوضع في الموضع المناسب، وبالوضوح المناسب، ويرنّ ضمن الترابط الدقيق للصوامت، لتكون لدينا مادّة. تكفي جرّة أسلوب (كما نقول جرّة قلم) ليكون لدينا طبع، ويكون إنسان. أن نتكلّم، أن نكتب! أن نقول! أن نحكي! أن نخترع الماضي. أن نتذكّر والقلم في يدنا، مع انهمام معلن ومؤكّد بأن نكتب جيّداً، بأن نؤلّف، بأن نجمّل حتّى نكون على يقين بأنّنا نتجاوز السيرة الذاتية لواقع متحقّق وأن نستعيد السيرة الذاتية للإمكانات التي ضاعت، أي الأحلام ذاتها، الأحلام الحقيقية، الأحلام الواقعية، الأحلام التي عشناها بلطفٍ وبطءٍ. فالإستطيقا الخصوصية للأدب تقوم هنا. الأدب وظيفة نيابة. يهب الحياة من جديدٍ للفرص التي لم تتحقّق. شأن هذا الروائيّ، على سبيل المثال، الذي بفضل الصفحة البيضاء، المفتوحة على كلّ المغامرات، يكون دون جوان (Don Juan) السّعيد إلى أبعد حدود السعادة. لكن لنعُد إلى صوَرنا.

لكي نتموضع على الفور في المستوى الحُلُميّ وفي المستوى الأدبيّ المُمتَزجين عادةً، سنقوم بتحليلِ حلم نحتٍ، مشهد صنعِ تمثالٍ أُعيد تركيبه، أي المشهد، بفضل الخيال. مرّة أخرى سنقتبس هذه الصفحات من كتاب **طفولة** *Une enfance* لكاروسّا (الترجمة، ص 136). من كاروسّا خلقت الحياة طبيباً وروائيّاً. فَلْنَرَ كيف حلُمَ بأن يكون نحّاتاً.

في حلم ليليّ مسرود بإسهاب، يظهر لبطل الكتاب أحد أعْمَامِه يقول له بَغتة: «هل أنت هنا، أيّها السيّد المثّال؟»؛ ثمّ يضع العمّ في يد الطفل الحالم

«ثلاث كُريّات من مزيج أبيض مُحْمَرّ» موصياً إيّاه «بأن يخلُقَ منها طفلاً جميلاً».

لنفهم أولاً أنّنا منذ بداية الحكاية الحُلُمية، نكون في حضرة الأنموذج الأصليّ للمادّة. فهذه الكُريّات الثلاث هي حقّاً الغرين البدئيّ، الأرض الأولى، المادّة الضرورية والكافية «لخلق طفل جميل». أن نخلق -مصطلح قويّ- هو أن نخلُق طفلاً. في الحلم، غالباً ما تستعيد الكلمات معناها الإنسيّ anthropomorphique العميق. وبإمكاننا من جهة أخرى أن نُلاحظَ أنّ النّحت اللّاواعي ليس شيئيّاً؛ بل هو إحيائيٌّ. فالطفل الذي يُترَكُ لحاله ينحت دجاجةً أو أرنباً. إنّه يخلُقُ الحياة.

ولكنّ الحلم يعمل بسرعة؛ فالمثّال النائم يُنهي سريعاً وعلى هذا النحو حكايته الحُلُمِية: «دعكتُ العجين وعجنته لفترة وجيزة وفجأةً وجدتني أمسكُ بين يديّ قِزْماً ذا جمال مذهل». ولا ريب أنّ القزم *homonculus*[1] المعجون يمكن أن يثير شروحاً تحليلية نفسية سهلة. ولكن بالنسبة إلينا، ومثلما ستبرهن على ذلك بقية الحكاية، القزم هنا هو علامة على اندفاع إستطيقيّ عميق.

وبالفعل، إنّ النائم، الذي لا يزال يُمسِك بيده، بيد الحُلم، هذا «القزم ذا الجمال المذهل»، يستيقظ من نومه. ننتقل إذن من حُلُمِيّة الليل إلى حلم يقظة النهار وسيعمل كاروسّا على نسج حكاية تدّعي أنها تبيّن لنا استمرارية العَالَمِيْن. وها هي اليقظة في حماسة فعلها الشعريّ:

«استيقظتُ في نفس اللّحظة، رأيت النار موقدة، نهضت قافزاً، أخذت

---

(1) القزم، وبتعبير أدقّ الإنسان الضئيل (أصغر حتّى من القزم)، هو نسخة، مصغّرة إلى حدود الكاريكاتوريّة، من الإنسان كان الخيميائيّون يزعمون البحث عن وسيلة لاجتراحها. (المُراجِع)

بقية الشمع الذي كان على حاشية النافذة ثمّ قرفصت أمام النار المتوهّجة، وكلّي إيمان بأنّ عليَّ أن أنجح بالضرورة وأنا يقظ في ما كنتُ قد نجحت فيه في نومي».[1] كنتُ أحسّ في أطراف أصابعي بالحركات الخلّاقة لِحُلْمِي، ولقد كان الموقد ينشر حرارةً قويّةً تُساعد على تليين العجين. وما ظهر في بضع دقائق كان وجهاً صغيراً دقيقاً وظريفاً، دون أن يكون بالضرورة جميلاً؛ ولم يكن عليَّ إلّا أن أُلُفَّ رأسه بقليل من الصوف البُنّي، وأن أحدّد العينين، والمنخرين، وأن أصبغ الخدّين بقطرتين من الخمر الحمراء؛ على هذه الشاكلة، فإنّ ذلك يجعل منه راعياً صغيراً مناسباً جدّاً.

«أيقظت أبويَّ ثمّ ذهبت بُعيدَ الظهر لملاقاة إيفا لأُرِيهَا المخلوق البشريّ الأوّل الذي خلقته بنفسي واعترفت به مخلوقاً لي. فأعجبها إلى حدٍّ ما..».

لا شكّ أنّ علماء النفس العقلانيّين، الذين يعتقدون دائماً أنّنا لا نحلُم في الليل إلّا بما قمنا به في النهار، سيتّهمون الرّاوي بأنه يُخلُّ بنظام السببية النفسيّة. سيقولون إنّ الطفل على الأرجح قد عجن الشمع طويلاً في ألعابه اليَقِظَةِ وهكذا فإنّ الواقع يتحكّم في الحلم.

هناك، في مثل هذه الأحكام، ازدراء للحُلُمِية، ينتهي إلى تضليل أفضل علماء النفس.[2] فالإفراط في العقلانية يمحو لَطَائِفَ نفسية مهمّة. وهكذا،

---

(1) لنذكّر أنّ حلم الطيران يُعطينا من الثقة في خفّتنا ما يدفعنا لنجرّب في النهار الطيران الذي نجحنا فيه ليلاً. انظر كتابنا الهواء والأحلام *L'Air et les songes*، فصل «حلم الطيران» «Le rêve du vol».

(2) إذا كانت المقاربة الباشلارية للعمل الإبداعيّ الفنّي تتوافق، في الظاهر على الأقلّ، مع المقاربة الفرويدية، ما دامت تتقاطع معها حول نقطة مشتركة، هي نقطة الحتمية، فإنّ المقاربتين تظلّان مختلفتين تماماً في تصوّرهما لهذه الحتمية. فإذا كان فرويد يقصد بالحتمية كلّ ما يظلّ مكبوتاً من الرغبات التي لم تلقَ إشباعها، والتي تأتي باحثة عن الإشباع بطريقة خياليّة في الأعمال الفنّية، وتكون مجرّد أعراض لعُصابات مخفيّة، فإنّ باشلار لا يمكن أن يوافق بأيّ شكل من الأشكال على اعتبار العمل الفنيّ علامة مرَضية لروح متألّمة ومريضة وشقيّة. تأتي الحتمية =

كيف لا نحسُّ في هذا النصّ بالفعل البديهيّ للثقة الحُلُمية؟ إن لِحلم يقظة الإرادة، في الواقع، وظيفة مباشرة تتمثّل في أن يُعطينا ثقة في ذواتنا، ثقة في قوّتنا المثابرة. فهو ينزع الطابع المأساويّ، إن صحّ القول، عن حرّيتنا، هذه الحريّة التي يعدّها أنبياء «الكائن الملتزِم» خطرة ومأساوية باستمرار. إنْ نظرنا في الحرّية في العمل، في فرحة العمل الحرّ فإنّنا سنحسّ فيها بالاسترخاء. إنّنا نحلم بالنجاحات الكثيرة للعمل قبل أن نعمل، وعندما نكون بصدد العمل. فبأيّ نسيان غريب أهمل علماء النفس دراسة مشاعر الثقة تلك، نسيج المثابرة ذاته، المثابرة الفعّالة، المُلتزمة بالأشياء؟ إنّ كلمة مِثال مفرطة في العقلانية في نهاية الأمر، أمّا كلمة هدف فهي مفرطة في النفعية. إنّ الإرادة تُدارُ بشكلٍ أفضل بحلم يقظة يوحّد بين الجهد والأمل، بحلم يقظة يُحِبُّ الوسائلَ بادئ ذي بدء، وبمعزل عن غايتها. فحلم اليقظة الفاعل يُغذّي الشجاعة بتشجيعات يُتَحقَّق منها باستمرار في العمل. فمن أجل عمل واضح إلى حدٍّ ما، طويل إلى حدٍّ ما، لا بدّ على الأرجح من التفكير قبل الفعل، ولكن يجب أيضاً أن نحلُم كثيراً قبل أن نُعنَى بالتفكير. ولا يمكن إقامة علم نفس مثل هذه الاهتمامات إذا لم نُنقِّب في اللّاوعي. وهكذا فإنّ أكثر القرارات ثراءً ترتبط بالأحلام الليلية. في الليل، نعود إلى وطن الراحة الواثقة، نعيش الثقة، النوم. فمن لا ينام ملء جفونه لا يمكن أن تكون له ثقة في نفسه. وفي الواقع، إنّ

= الفرويدية النفسية-الاجتماعية من الخارج لتحدّد للمبدع «خياراته» الفنّية، أمّا الحتمية التي يتحدّث عنها باشلار، فهي حتمية خيالية تنبع من الأثر الفنّي ذاته. فالحتمية الخيالية، التي يحتكم إليها كلّ عمل فنّي، أو أدبيّ، أو شعريّ ربط نفسه بشكل غير واع، بعنصر من العناصر الأربعة، هي ما يؤكّده باشلار خلال كلّ الأعمال، ذلك لأنّ لكلّ مبدع أسلوبه الخاصّ به، و«الأسلوب الشخصيّ هو حلم الكائن ذاته». على هذا النّحو يؤكّد باشلار، أنّ الخيال ليس حرًا تماماً في قول ما يشاء، فـ«الخيال أكثر تحدّداً ممّا يُعْتَقَد، وأنّ للصور الأكثر اصطناعية قانوناً. ومن زوايا نظر متعدّدة تعود نظريّة العناصر الأربعة إلى دراسة حتميّة الخيال». انظر الفصل الثامن من الكتاب الحاليّ. (المُترجم)

النوم الذي نعتبره بمثابة انقطاع للوعي، إنّما يربطنا بذواتنا. فالحلم السويُّ، الحلم الحقيقيّ غالباً ما يكون على هذه الشاكلة تمهيداً لحياتنا النشطة وليس أبداً أثراً لها.

عندما نعيش حقّاً هذه الثقة التي تُعطِينَاها أحلام اليقظة العناصرية، تلك التي لها تماسك العناصر، نُدركُ أنّ بإمكاننا أن نتكلّم عن ماقبليّ حُلُمِيّ، عن أحلام أنموذجية، أحلام ذات حيوية أوّلية.

هل علينا أن نضيف، عندما نعيد قراءة صفحات كاروسّا، أنّها علامة على ثقة حميميّة لها من الصلابة ما يجعل للراوي ثقة في إثارة اهتمام قارئه باعترافات محدودة جدّاً؟ ولكن كاروسّا يعرف بالغريزة أنّ الأحلام الكبيرة مشتركة بين العديد من الأنفس. ومثلما نتواصل بعضنا مع بعض عبر أحلامنا نتواصل أيضاً عبر طفولاتنا. عن طفولة، يمكن أن نحكي كلَّ شيء، ونحن متأكّدون من أنّنا سنثير الاهتمام. وكلّ قارئ يعرف كيف يفتح لنفسه أبواب طفولة حالمة سيهتمّ بكتاب كاروسّا. إنّ الاهتمام حقيقة للحركيّة النفسيّة ذات البداهة الأوّلية.

إذا ما درسنا الآن عن قرب نص كاروسّا، أدركنا بسهولة أنّ التنافذ بين الحُلُمية والتفكير الواضح يخلط بين العديد من الصّور ويُدخلُ عليها الاضطراب. وبإمكاننا أن نفضح في ذلك تأثير بعض العقلنات، وبإمكاننا أن ننقد في ذلك بعض التمثيلات، التي باستنادها على حقّائق للنفسية الواضحة، تخفي عنّا حقّائق الحلم. فعلى سبيل المثال، نتساءل من الذي أشعل، قبل نهوض الأبوين، ناراً متّقدةً لتليين الشمع التي يوجد على حاشية النافذة؟ سيكون بالأحرى للقارئ الذي يتأثّر باستمرارية اللّاوعي انطباع بأنّ هذه الحرارة المُحيطة تواصل حرارة الفراش، وسيُحسُّ في قراءته المتعاطفة بأنّ أصابع الحالم تواصلُ في الشمع المضيء عجن العجين الخياليّ للّيل.

كيف لا نندهش أيضاً من إبهاض النصّ عندما يقوم الكاتب بوصف أفعال حقيقية؟ وغالباً ما ستكون لنا الفرصة، في مناسبات أخرى، للتشهير بإبهاضات الصّور تلك التي تُخفي الخاصّيّات الخيالية الغالبة. مثلاً، هل نتصوّر أنّ بإمكاننا أن نلوّن شمع النحلة بـ«قطرتين من الخمرة الحمراء»؟ لا بدّ له من لون يكون قاطعاً أكثر. ولكنّ الخمر -هذا الدم النباتيّ!- هي صبغة تحتفظ بطابعها الحُلُميّ. فالشمع والخمر يواصلان ماديّاً في الحياة المستيقظة المزيجَ «الأبيض المحمرّ» الذي أعطاه العمّ في الحلم للمثّال الشابّ. إنّ حلم يقظة الطفل المستيقظ لم يخسر شيئاً -وخاصّة لم يخسر الموادّ!- من أحلام الطفل النائم. إنّ للحُلم الليليّ ولحلم اليقظة الصباحيّ -ذلك أنّه حلمُ يقظة يعمل- هنا نفس قاعدة الخلق الحيّ. فالشيء المنحوت ليس تمثالاً لراعٍ، بل هو خامةُ طفل.

وهذا ما يفسّر الادّعاء الفحوليّ للمبدع الشابّ. سيُظهرُ بطل كاروسّا لأبيه ما بات قادراً على صنعه. وإيفا -الصديقة التي تفوقه سنّاً، والتي تُسيطرُ عليه بنفسيّة ذات ساديّة فريدة- سيُريها «المخلوق البشريّ الأوّل» الذي بَرَاهُ «بذاته»، والذي يعترف بكونه «مخلوقه».

8

هكذا، وبناءً على هذا المثال الأثير، نرى أنّ خلق أثرٍ ما يحتفظُ بشيءٍ من الانطباع ذاته الذي يثيره إنجابُ طفل. ففي معالجة الطّين البدئيّ يجد سفْرُ التكوين قناعاته. وباختصار، يُحسُّ المَثّال الحقيقيّ بين أصابعه برغبة تعتمل في العجين، إذا جاز التعبير، في أن يُقام بنحته وتشكيله، رغبة في الانفتاح للشّكل. إنّ ناراً وحياةً ونَفَساً لَموجودة بالقوّة في الطين البارد، الخامل، الثقيل. وإنّ للطّين وللشمع قوّة أشكال. وقد عبّر جيرار دو نرفال

(Gérard de Nerval) في أوريليا عن هذه الإرادة الباطنية في أن نُنحَتَ بفضل التوازن بين الاندفاع الداخليّ وفعل النّحات: «ولجتُ إلى ورشة رأيت فيها عمّالاً يُشكّلون من الطّين حيواناً ضخماً على شكلِ لاما[1]، ولكنه بدَا كما لو كان يجب أن يكون مزوّداً بجناحين. لقد كان هذا الوحش وكأنّه مُخترَقٌ بدَفْقٍ ناريّ يُحرّكه شيئاً فشيئاً، ما يجعله يتلوّى، يتخلّله ألف انعكاس أرجوانيٍّ، مشكلّةً العروق والشرايين، ومُخْصِبةً إذا جاز القول المادّة الخاملة التي تُكسى بغطاء نباتيّ فوريّ من الزوائد الليفيّة ومن الجُنيحات والخصلات الصوفية. توقّفت أتأمّلُ هذه التّحفة، التي يبدو وكأنّنا نفاجئ فيها أسرار الخلق الربّانيّ. «- ذلك أنّ لدينا هنا، على ما قيل لي، النار البدئيّة التي بعثت الروح في الكائنات الأولى...»(٢) من هذا المشهد النّحتيّ قاد جيرار دو نرفال قارئه إلى رحم الأرض، حيث تتشكّل الكائنات.

إنّنا نقدّم عن طيب خاطر نصّ جيرار دو نرفال كمثال للنّحت في الأدب، لإلحاقه بمتحف التماثيل الأدبية. فالنّحت المَحْكيّ يضع في صيغة المتعدّي أفعال المادّة المنحوتة. الوحشُ يتلوّى بفعلِ قوّة باطنية. وإنْ نحن نظرنا إلى الصّورة، إنْ نحن تلقّيناها سلبيّاً، مع زوائدها اللّيفية وخصلاتها الصوفية، فلن يكون الوحش سوى شيء «كاريكاتوريّ». ولكنّ الخيال الذي يتكلّم، الخيال الذي يفسّر الخيال الأدبيّ يُساعدنا على أن نعيش الرغبة الباطنية في الأشكال كما لو أنّ لدينا القدرة على معرفة أسرار خلق الكائن الحيّ.

وفي الواقع، إنّ الخيال الماديّ هو في حالة فعلٍ دائمة إن جاز القول. وليس بإمكانه أن يرضى بالعمل الذي تَحقّق. أمّا خيالُ الأشكال فإنّه يستريح في نهايته. إنّ الشكل، بمجرّد اكتماله، يُصبحُ ثريّاً بقيم ذات موضوعيّة عالية،

---

(1) حيوان ثدييّ من فصيلة الجَمَليّات، يعيش في جبال الأنديز في أمريكا الجنوبية. (المُراجِع)

(2) نرفال، أوريلي، *Gérard de Nerval, Aurélie, éd. José Corti, p 45-44*.

قابلة للتبادل اجتماعياً إلى أبعد الحدود وهو ما يسمح لدراما التثمين بالاسترخاء. على العكس من ذلك، فإنّ حلم النّحت هو حلم يحتفظ بإمكاناته. فهذا يدعم عمل النحّات. استمعوا إلى الشاعر يحكي لنا عن وجع الإمكانات.

«يا للّعب الخفيف لهذه الكتلة الثقيلة
واليدين اللّتين تعالجانها!

....

دفقٌ لا ينتهي من الصّور الفانية
سيعمل على تعذيب أصابعي الخدِرة، وعينيّ المرهقتين.

....

الأخاديد الصلبة لوجعي الأعزّ
سأحسّ بها تتحوّل إلى مياه جاريات!
-آه! أن أتوقف! آه! أن أجد الصّلب،
بجبينٍ مقطّبٍ تحت شَعر الريح!»

(جان تارديو، **بيغماليون منهمكاً في عمله، نبرات**، ص 36)

(Jean Tardieu, *Pygmalion au travail. Accents*, p. 36)

عندما أقرأ مثل هذه الأبيات، ينتابني إحساس بأنها تفعل فيَّ مثلما تفعل العديد من ردود الفعل الشرطية. فهي تقوّي مناطق عميقة وعضلات متنوّعة. ويبدو لي أنّ كلّ ذكرياتي اليدويّة قد عادت من جديد إلى نشاطها في يديَّ فقط عندما أقرأ بيتَي جان تارديو (Jean Tardieu) :

«الأصابع مسنودة بذكرى طين
في حالة حركة برغبةٍ من اليدين».

مثلما قلنا سابقاً، ولإنهاء تكوين عِلم نفسِ العجين، يجب أن ننقل البحث إلى الفنّان، إلى المثّال. لا بدّ من إثارة مُسَارَّات النَحّاتين. ولكنّ النحّاتين قليلو الكتابة. وصفحات رودان (Rodin) فقيرة للغاية. ومع ذلك فلكي نُلقي بعض الضوء على الحلم اليدويّ الخالص، من المهمّ، حسب اعتقادنا، أن نواصل الدراسات القيّمة التي باشرها فيكتور لوفنفيلد (Viktor Löwenfeld) حول المنحوتات والتماثيل التي يصنعها عُميان. فالذّوات التي تعاني ببساطة من نقصان من الناحية البصرية –سواء كان هذا النقصان عضويّاً أو نفسيّاً– تعمل بنفس طريقة العميان بالولادة: فهؤلاء وأولئك ينحتون بصورة ما من الداخل. فمثلاً، يشكّلون العينين، ويضعون إثر ذلك، فوقهما، الجفنين، ثمّ يشكّلون الفم، ويضعون فيه إثر ذلك الأسنان، ويضيفون أخيراً الشفتين. أحياناً يشكّلون الأسنان حتّى عندما تكون الشفتان مُغلقتين[1]. على هذا النحو، فإنّ معالجة العجين، بمعزل عن رقابة العينين، إنّما ينبغي إعدادها بشكل ما من الداخل، مثلما هي الحال بالنسبة للحياة. فعندما نتبع المثّال في حلمه ذاته، فإنّه يُعطي الانطباع بأنّه قد تجاوز منطقة العلامات ليُعانقَ إرادةً في إعطاء معنى. فهو لا يستنسخ، بالمعنى المُحاكي للكلمة، بل يُبدِعُ. إنّه يُظهرُ قدرةً خلّاقة.

إنّ نحتاً على هذه الدرجة من الحميميّة لَيُظهر خصائص حركيّة مُذهلة مثلما سنرى من خلال الفحص البسيط لواحدٍ من الأعمال المصوّرة في كتاب لوفنفيلد (ص 232). صانع الأثر أكمَه[2]. عنوانه الشابّ المتضرّع (*Jeune homme implorant*)، وهو يصوّر شابّاً بجسد عارٍ، منتصباً على ساقيه المنثنيتين، رافعاً يدين مُتضرّعتين نحو السماء. اليدان أكبر من السَّاعِد، الذي

(1) انظر فيكتور لووينفيلد Viktor Löwenfeld، **طبيعة الفعل الإبداعيّ** *The Nature of cerative Activity*، London، 1939، ص 116).

(2) الأكمه هو الأعمى بالولادة. (المُراجِع)

هو بدوره أكبر من الذراع. «إننا نحسّ، كتبَ لوفنفيلد، بشدّة القوى الأوّلية المُدْمَجَة في هذا الشكل عندما نُتَابِعُ بالنظر النموّ التدريجيّ للنِّسَب في أجزائه. ينطلق الشكل من القاعدة الرقيقة للسّاقين النحيلتين ويرتفع كتسبيح نحو السماء، تسبيح يجد صداه القويّ في اليدين الضخمتين. على هذا النحو جُرِّدت القاعدة من طابعها الماديّ: فالكائن ليس مرتبطاً بالأرض، فنحن فقط أمام الشّعور: «أنا أتضرّعُ!»».

أمام هذا التجاوز للمقاييس، الذي كانت «رقابة» العينين ستمنع من تحقيقه، يكون لدينا فعلاً انطباع بأنّ الحالمَ الذي يصنع تمثالاً إنّما يُرافق اهتمامات حلم اليقظة الباطنيّ بشكلٍ أفضل من الحالم الذي يتأمّل. هنا اليد هي حقّاً التي تتضرّع، وهي تتضخّم لأنها تمتدُّ. وما يجب أن نُسجّله هنا هو أنّ لدينا على الفور إحساساً بأنّ الأمر لا يتعلّق أبداً بخطّة، أو بفكرة مُتَعَقَّلَة. إنّه حقّاً شكلٌ يعيشه أعمى، شكلٌ معيش من الداخل. وهذا الشكل يعيش عندما يُحرّك حقّاً عضلات التضرّع. والمثال الذي أثرناه يمثّل قانوناً عامّاً للنّحت عند العميان بالولادة. ونجد في كتاب مونتس (Münz) ولوفنفيلد: عمل العُميان التّشكيليّ (*Plastiche Arbeiten Blinder*) العديد من الأمثلة الأخرى للنّحت حيث تتدفّق المشاعر بشكلٍ ما داخل العجين المُعالَج وتُعطي زيادات تختزلها الرقابة البصريّة التي نمارسها على الأشكال. بإمكان البشاعة الشكليّة أن تكون حقيقة حركيّة كبيرة. وإذا كان الحلم يصنع مُسوخاً، فذلك لأنه يعبّر عن قوى.[1]

(1) بالإمكان أن نتحدّث عن «إستطيقا القبيح»، فعندما تتوقّف رقابة العينين، مثلما هو الحال عند الفنّانين المُقْوْلبين العميان بالولادة، فإنّ الحالم الذي يقولب يستمع بشكل أفضل لاهتمامات حلم يقظته الباطنيّ من الحالم الذي يتأمّل. وهنا تتراجع العيْن لتترك مكانها لليد التي تمدّ سلطانها على المادة، وفي أعمال الكثير من الفنّانين العميان يُصبحُ خيال القوّة مُحدِّداً لخيال الأشكال، فما يُحسّه الفنّان الأكمه بين أصابعه هو الذي يُحدّد في النّهاية الشّكل الذي سيكون عليه العملِ الفنّيّ. فإذا كانت أُذُنُ بشّار «تعشق قبل العيْن أحياناً»، فإنّ يد الأكمه تعشق قبل العيْن دائماً. (المترجم)

الفصل الخامس

موادّ الرّخاوة

تثمين الوحل

«لقد عُجِنت روحي من وحلٍ ورقّةٍ وميلاخوليا».

(روزانوف Rozanov، توحّد *Esseulement*،
الترجمة الفرنسية، ص 120.)

«... الوحلُ ليس مخدّة».

(كونو Queneau، المجلّة الفرنسيّة الجديدة *N. R.F.*،
ديسمبر، 1936.)

1

الآن، وبعد أن قدّمنا أحلام يقظة الصلابة والعجين في قيمتهما الأمثل، علينا أن ننظر في صور أكثر ثقلاً، أو أكثر عنفاً، صور تفقد معنى السّعادة والقوّة الماهرة. إنّ بعض النفسيّات المُثقلة تقول شقاءها عبر أسلوب صورها ذاته. وبالطبع فقد التقى التحليل النفسيّ بعيوب التصوير تلك، وعلى سبيل المثال، هذا النكوص نحو الموادّ القذرة. ونجد، على وجه الخصوص، وثائق كثيرة في كتاب كارل أبراهام (Karl Abraham) الذي درس بعنايةٍ التثبيت الشرجيّ[1]. ولكنّنا نريد أن نكتفي بأخذ المشكل في علاقاته بالخيال الأكثر

(1) الطور الشرجيّ هو، حسبَ فرويد Freud، الطور الثاني في نموّ شخصيّة طفل الإنسان، يعقب الطور الفميّ، ويكون انتباه الطفل مشدوداً فيه إلى مؤخّرته. ويشكّل الثبات على هذا الطور، أو معاودته عند الشخص البالغ، أي ما يسمّى التثبيت الشرجيّ fixation anale، أحد أشكال النكوص والعصابات القهريّة. (المُراجِع)

تطوّراً، مُحاولين أن نبيّن أنّ الخيال الإيجابيّ هو تطوّر للصّور ينتصر على كلّ «تثبيت».

بالإضافة إلى ذلك، فإنّ التحليل النفسيّ، إن استطعنا أن ننظّمه منهجياً في مجهوداته لوضع علم نفس معياريّ، فإنّه لن يظهر أبداً باعتباره فقط بحثاً بسيطاً حول نكوص الغرائز. ونحن غالباً ما ننسى أنّه طريقة في الشفاء، وفي التعافي النفسيّ، وفي قَلْبٍ للاهتمامَات. يقترح علينا التحليل النفسيّ، بشأن الموضوع المحدّد بدقّة لهذا الفصل، **تصعيداً ماديّاً** حقيقيّاً، وتصليباً تدريجيّاً للموادّ التي توهبُ للخيال الإنسانيّ.

وفي الواقع، لقد التقى التحليل النفسيّ، في فحص بعض العُصابات، بالوجه المعاكس لهذا **التصعيد الماديّ** -وسيقول خيميائيّ إنّ العيادة تقدّم حالات **هبوطٍ للصّور الماديّة**. وإن نحن انتبهنا الآن إلى التسوية (normalisation) وإلى التثبيتات غير السويّة معاً، فإنّه سيتعيّن علينا أن نميّز بين تحليل نفسيّ ارتكاسيّ وآخرَ شرجيّ. الأوّل يحدّد كلّ الملاحظات المهمّة جدّاً للكشف عن كلّ التثبيتات الشرجية، أمّا الثاني، فيجب أن يُعطي، في الميدان الذي نحن بصدد دراسته، رؤى موضوعيّة وأن يوجّه الاهتمامات نحو موادّ العالم الخارجيّ.

ولكن، على أيّة حال، يجب على علماء النفس أن يُثابروا وبعناية كبيرة على بدئيّات الغريزة التشكيليّة. سيكون من المهمّ، على سبيل المثال، أن نقدّر العناصر اللّاواعية لنظرية مثل نظرية هيغل. إذ يدرس هيغل الغريزة التشكيلية بعد السيرورة الهضمية ويكتُب: «إنّ الغريزة التشكيلية، هي كالتبرّز، فعل يُصبح فيه الحيوان وكأنّه خارج ذاته»[1]، وفي ص 389: «يُفرز

(1) هيغل Hegel، فلسفة الطبيعة *Philosophie de la Nature*، الترجمة الفرنسية، فيرا Véra، ج 3، ص 388).

الحيوان موادّ بهدف إنتاج تشكيلات بمادّته الخاصّة. وليس التقزّز هو ما يدفعه إلى التبرّز على هذا النحو؛ ولكنّ الإفرازات، بخروجها من الحيوان، يقوم هو بتشكيلها لإشباع رغباته». إنّ القليل من الميتافيزيقا يُبعدُنا عن الطبيعة، والكثير من الميتافيزيقا يقرّبنا منها[1].

2

ولكن لنتابع عن قربِ التحليل النفسيّ الشرجيّ الطبيعيّ الذي يفصل الكائن البشريّ عن التثبيتات الطفولية. عندها سنرى، بالانطلاق من الأهمّية المؤكّدة التي يوليها الطفل الصغير لغائطه، أنّ هناك اهتماماً يتكوّن، بثقة وانتظام مذهلين، بكُتَل الرمل. فالطفل السويُّ يتبع سيرورة سائرة نحو النظافة. إنّه يُصبح نظيفاً لا فقط بتأثير من العملية التربوية للوسط الاجتماعيّ، بل أيضاً بفضل نوع من الضبط النفسيّ. وهو تطوّر بيّنته جولييت بوتونييه

---

(1) بإمكاننا ان نقرأ في كتاب فريديريك ج بويك (Frederick J. Powicke) **أفلاطونيّو كامبريدج** *The Cambidge Platonistes* (ص 153)، هذه المُسارّة لمثاليّ آخر، هو هنري مور Henry More: «حسب روايته الشخصيّة كان لجسده خصائص غريبة. ولبعض موادّه «نكهة طبيعيّة مماثلة لنكهة أزهار البنفسج»». وهناك إحالة: «مثلما هي حال فالانتين غريتركس وارد Valentine Greatrakes Ward المشهور». ««حسبَ روايته الشخصيّة»، يقول النصّ، وعليه فمن المتوقّع أنه لم يقم بالتحقّق من هذه الخصيصة من خلال الآخرين. فنرجسية المادّة متوحّدة».

وبإمكان التثمين أن يعطينا نظريات غريبة. لا يتردّد كاتب إنكليزي من القرن السّابع عشر، غيوم ماكسويل Guillaume Maxwell في أن يكتب: «تحتفظ غوائط الأجسام الحيوانية بجزء من الروح الحيويّ، ونتيجة لذلك لا يمكن أن نرفض أن تكون لها حياة. وهذه الحياة هي من نفس نوع الحياة الحيوانية... هناك بين الجسم والغوائط سلسلة من الأطياف والإشعاعات... وتظلّ الحيوية موجودة بقدر ما لا يتمّ تحويل الغوائط إلى جسم من طبيعة مغايرة». (ذكره فان سويندن van Swinden، **تماثل الكهرباء والمغناطيسية** *Analogie de l'électricité et du magnétisme*، ج 2، ص 366).

ويستشهد العقيد دو روشاس Le colonel de Rochas مطوّلاً بهذا النصّ، الذي استعاده دورفيل Durville في كتابه **رسالة تجريبيّة في المغناطيسية** *Traité expérimental de magnétisme*.

(Juliette Boutonier) بوضوح فائق في أطروحتها حول القلق *L'Angoisse* (الفصل الثامن): «في نفس الوقت الذي نسلّم فيه بأنّ الطفل الصغير لا يُظهر تلقائيّاً اشمئزازاً من موادّ التبرّز... فإنّنا نتردّد في التسليم بأنّه وقد تُرِكَ لحاله، يمكنه أن يجد في مثل هذه الأشياء ما يُحقّق طموحات طبيعته. صحيح أنّ الطفل الصغير يحبُّ اللّعب في الوحل ويوسّخ نفسه في نفس السنّ التي هو فيها بصدد التخلّي عن النشاط الحرّ لعضلاته العاصرة ولمظاهر الاهتمام التي تثيرها لديه. لكن، على الرغم ممّا لا يزال في نشاطه من بساطة أو بدئيّة، فإنّنا نرى فيه حاجة أخرى ترتسم في هذا الطّور عوضاً عن الحاجة لمعالجة أشياء وسخة وليّنة. ذلك أنّ الطفل يسعى إلى إعطاء شكل لهذه المادّة، مهما تكن رعونة ذلك. ونحن نعرف نجاح كتَل الرمل التي تأتي على أيّة حال في أعقاب معالجاتٍ خرقاء تنزع نحو تغيير للأشياء..». وتذكر المؤلّفة تربية مفهومة جيّداً، «مهتمّة بتجاوز نزوعٍ معيّن أكثر ممّا هي مهتمّة بكبته». والتجاوز هنا هو بالتحديد العمل على مادّة تشكيلية. يجب على التربية أن تسلّم للطفل في الوقت المناسب موادّ ذات قابلية محدّدة للتشكّل وتتوافق بأفضل ما يكون مع الأنشطة الماديّة الأولى. وهكذا تُصعّدُ المادّة بالمادّة. ولسوء الحظّ فإنّ تعليمنا، حتّى ذاك الذي هو الأكثر تجديداً، يَثْبت في مفاهيم معيّنة: فمدارسنا الابتدائية لا تهب غير نوع واحد من التربة القابلة للتشكيل. فتشكّلية الصّورة الماديّة تحتاج إلى المزيد من التنوّع في اللّيونة. وبالإمكان أن يكون للأعمار الماديّة تحديدات أكثر دقّة إنْ نحن ضاعفنا الدراسات حول الخيال الماديّ.

إثر ذلك، يجب على الخيال السويّ أن يتصلّب، يجب عليه أن يعرف الخشب والحجر، وأخيراً الحديد، إذا كان يريد أن يبلغ الفحولة القصوى[1]. ولكنّ الخيال يجد نفسه في حال أفضل لكونه عاش فترة طويلة من العمل

(1) تجدر الملاحظة أنّ الخيال الأنثويّ لا يبلغ عصر الحديد. فالمرأة لا تبدع صوَر حِدادة.

التشكيليّ. فمن يُعالج العجين منذ سنّ مبكّرة تكون له حظوظ في أن يظلّ عجينة طيّعة. فالمرور من الرخو إلى الصلب خطر. فميول التحطيم تظهر بالخصوص كتحدّيات ضدّ الأشياء الصلبة. فليس للعجين عدوّ.

لنسجّل، رغم ذلك، أنّه في النكوص نحو مرحلة الطفولة الأولى، نحو التثبيت الشرجيّ، يكون بإمكاننا أن نميّز الساديّة الكئيبة، الساديّة القذرة. ويمكننا أن نجد بسهولة عند بعض العُصابيّين اعتداءً باستعمال القذارة[1] يُذكّر ببعض السّلوكات الحيوانية. ولقد ذكر بوفون Buffon العديد من أمثلة الحيوانات التي تنثر، في هروبها، بَوْلاً مقزّزاً، وكذلك غائطاً تشكّل لها نتانته، مثلما يقول، وسائل دفاع ضدّ أعدائها.

يستشهد بوفون بمثل هذا الحيوان الذي «لا يملك من الدفاع غير مؤخّرته التي يديرها أوّلاً نحو من يقترب منه، ومنها يُخرجُ غائطاً ذا رائحة هي أكره ما يكون في العالم». ويصف بوفون حيوان القوطيّ (le coase) الذي «يخنق الدواجن، ولا يأكل منها غير مُخيخها: عندما ينزعج أو يرتعب، ينشر رائحة كريهة؛ وتلك وسيلة دفاع مؤكّدة، فلا يجرؤ البشر ولا الكلاب على الاقتراب منه: فبَوْلُه الذي يمتزج بهذا البخار الطاعونيّ يلطّخ ويلوّث بطريقة يتعذّر محوها». كما يستشهد برحّالة يدّعي أنّ الحيوان ينثر «بَوْلَه على ذيله ويستعمله كَمِرَشّة لينثره ويُجبر أعداءه على الفرار بفعل هذه الرائحة الرهيبة»[2].

---

(1) إميل برونتي Emily Brontë، **مرتفعات ويذيرنغ** *Les Hauts de Hurle-vent*، ترجمة دلبَك Delebecque، ص 86. يقول أكثر الشخصيات صلابة في الرواية في طفولته: «سأكون وسخاً إن كان ذلك يروق لي؛ أحبّ أن أكون وسخاً، وأريد أن أكون وسخاً».

(2) لا يمكننا بالطبع أن نتناول بشكل عَرضيّ مشكل الانجذاب المرضيّ للبراز والرهاب المَرَضيّ منه، لا سيّما وأنّه لم يُتناوَل إلّا من زاوية نظر محدودة جدّاً من قبَل التحليل النفسيّ الكلاسيكيّ. فالتحليل النفسيّ، الذي لم يدرس بما فيه الكفاية مشكل تثمين الصّور، لا يمكنه أن يُقدّر الحظّ المزدوج من قيمة السادية والمازوخيّة. وبصورة خاصّة لا يمكن للسلوك الحيوانيّ ولا حتّى لسلوك الطفل أن يَصلحا في شيء في طرح المشكل. وهو ما يلاحظه بحقّ أ. شتراوس =

ويكفي أن نعود قرناً إلى الوراء حتّى نجد نصوصاً أكثر وضوحاً إلى حدّ ما. كتب دنكان (Duncan): «يُحكى أنّ نوعاً من الثيران الوحشية، التي يسمّونها بوناسوس (Bonasus)، يقذف على الصيّاد الذي يُحاصره غوائط حارقة كالنار، وأنّ مالك الحزين يُلقي على الصقر الذي يلاحقه ذرْقاً يحرق جناحيه ويُفسدهما»[1]. تلك، بعد كلّ شيء، إهانة لا تختلف كثيراً عن قسوة أنثى المانتيكور (Mantichoras)[2] التي تشكّلت في مخيّلة فلوبير (Flaubert): «تلقي المانتيكورا بأشواك ذيلها التي تتتابع في شكل صواريخ»[3]. تجد كلّ هذه الإهانات الشرجية والذّيلية قوّتها ومركزها في نفس المنطقة اللّاواعية.

وليس المجال هنا لمناقشة غائية القذارة تلك، التي هي حالة خاصّة من غائية الخوف. فمن المهمّ أن نلاحظ الآن، من زاوية نظر الخيال، أنّ غائية القذارة تلك لا تترك أدنى شكّ عند بوفون. ونجد في نفس بساطته ملاحظة مشابهة في كتاب هدسون (Hudson)[4]. باشتغاله أكثر في هذه المنطقة النفسيّة الدّنيا، سيفهم عالم النفس بشكل أفضل بعض المظاهر البِرَازية للشّتائم

= E. Strauss (الحدث والتجربة *Geschehnis und Erlebnis*، برلين، 1930، ص 133، يذكره ميدار بوس Medard Boss، في دلالة الانحرافات الجنسية ومحتواها *Sinn und Gehalt des sexuellen Perversionen*، ص 21). فالملاحظات التي نسوقها هي إذن ملاحظات أدبية. وهي تراعي القيم الأدبية لدى بوفون Buffon، على الطريقة التي يعرض بها بوفون تمثّله للحيوانيّة.

(1) دنكان Duncan، الكيمياء الطبيعية أو التفسير الكيميائيّ والآليّ لغذاء الحيوان *La chimie naturelle ou l'explication chimique de la nourriture de l'animal*، ص 254.

(2) المانتيكور manticore: حيوان خرافيّ من الفولكلور الفارسيّ، يُصوَّر على هيئة أسد برأسِ إنسان وشدقٍ فيه عدّة صفوف أسنان وذيل ينتهي بشوكة عقرب. (المُراجِع)

(3) فلوبير Flaubert، تجربة القدّيس أنطونيوس *La tentation de Saint-Antoine* (الصيغة الأولى، ص 160) كما يتحدّث فلوبير عن «السّرعوب الكبير باستيناكاPastinaca الذي يقتل الأشجار برائحته».

(4) و. هـ. هودسون W. H. Hudson، عالِم الطبيعيات في البلاتا *Le Naturaliste à la Plata*، منشورات ستوك Stock.

الإنسانيّة. ولكنّ علم نفس الشتيمة، ومعجميّة القذارة، وأدب البذاءة، هذا كلّه يستدعي مؤلَّفاً خاصّاً. ويكفي أنّنا بيّنا سريعاً علاقاتها مع التحليل النفسيّ للمادّة.

علاوة على ذلك، ودون أن ننزل إلى المستوى اللّاواعي الذي أمكن كَبْتُه بشكل سويّ، فإنّه يبقى صحيحاً أنّ كلّ مادّة رخوة تظلّ مُعرّضَة إلى عمليات قَلْبٍ غريبة في القيمة التي تظهر بفضلها المشاركات اللّاواعية التي أشرنا إليها لتوّنا. وهذه صفحة يُحقّق الشاعر فيها بشكل من الأشكال التباسَ مادّة رخوة، مظهراً بالتناوب الانجذابَ والرفض. على هذا النحو يُعبّر هنري دو رينييه (Henri de Régnier) (موضوعات ومَناظِر *Sujets et paysages*، ص 91) عن جدليّة قناديل البحر بمقتضى ما إذا كانت تعيش في المياه اليونانية أو في المياه الآرموريكية[1]:

في اليونان، «نرى قناديل البحر (méduses) في الماء، رخوة، متحلّلة، شبيهة بقِطَع الجليد المتقزّحة الألوان والذائبة. إنّها تطفو، لبنيّة، صَدَفِيّة ورخوة، عيون هرّ سائلة لقلادة أمفيتريتيه[2].

«قناديل البحر المنتشرة في خليج كورنثة (Corinthe) تلك، وجدتُها هنا، على الشاطئ الصغير لبروتانيا (Bretagne)... ولكنها لم تعد متقزّحة ومتغيّرة. لقد فقدت كتلتُها اللّزجة لُوَيْنَاتِها مع الموج الذي حملها إلى الساحل الرمليّ وأهملها هناك. خاملة، مقزّزة وخضراء مُزرقّة، تذكّرنا بروث بعض الماشية البحرية العجائبيّة. كما لو أنّ قطعان نبتون (Neptune) قد تركت على الرمل آثارها الليلية».

---

(1) نسبة إلى أرموريكا Armorique: الاسم القديم لمنطقة في فرنسا كانت تشمل شمال البروتاني الحاليّة وغربها والكوتنتان والنورماندي السفلى. (المُراجِع)

(2) أمفيتريتيه (Amphitritê): إحدى حوريّات البحر في الميثولوجيا اليونانيّة. (المُراجِع)

من أمفيتريتيه إلى نبتون، أيُّ بشاعة! كم نحسّ بدقّة أنّ الكاتب لا يُفصح عن كلّ شيء مرّة واحدة! فتحتَ قنديلِ بحرِ أوبال[1]، الموحّد كلؤلؤة، سنجد دائماً، في صباحِ حزينٍ، الكتلة «اللّزجة»، العجين «المقزّز».

3

نحاول الآن، فيما نواصل دراسات العجين الكئيب، أن نميّز من زاوية نظر خيال المادّة أثراً أدبيّاً يتضمّن حقائق نفسيّة كبيرة.

ففي **الغثيان** (*La Nausée*)، قدّم جان بول سارتر (Jean–Paul Sartre) شخصية تمثّل بوضوحٍ فريدٍ أنموذجاً تحليليّاً نفسياً[2]. ويمكن لهذه الشخصية أن تصلح لنا لنميّز، من ناحية، الفرادة النفسيّة المؤسَّسة على اللّاوعي، في العمق، ومن ناحية أخرى، الفرادة المزيّفة التي نرى منها في روايات الكتّاب من الدرجة الثانية أمثلة كثيرة. وبالفعل، وبقراءتنا للعديد من الروايات، نرى الروائيّين يُثقلُون أبطالهم بالعديد من المتناقضات. وهم يعتقدون أنّهم «يجعلونها نابضة بالحياة» بفضل الأفعال العبثيّة وحدها. ولكن ليس بإمكان كلّ التناقضات أن تعطي ازدواجيّات[3] ambivalences. والتناقض الذي لا يتأسّس على ازدواجٍ ليس إلّا حادثاً نفسياً عرَضيّاً.

(1) ساحل أوبال Côte d'Opale في فرنسا، لا الحجر الكريم نصف الشفّاف الذي يحمل الاسم ذاته. (المُراجِع)

(2) هذه الشخصية باتت تشكّل أنموذجاً نفسيّاً محدّداً بدقّة بحيث يجب أن نحكم عليها دون أيّ إحالة على خالقها. لها حقّاً حياة خاصّة. ونحن بالمناسبة نتّفق مع ملاحظة إيمانويل مونييه (إيسبري، عدد يوليو 1946، ص 82 Emmanuel Mounier, *Esprit*, juillet, 1946, p. 82): «إننا نحبّذ ألّا يُنظر إلى هذه الملاحظة باعتبارها تحليلاً نفسياً وجودياً لتفكير سارتر: فالروابط بين شخص ما والأفكار التي يعبّر عنها ليست بالضرورة مباشرة». لقد حان الوقت لتحرير الخالق من مخلوقاته.

(3) التناقض الوجدانيّ او الازدواج ambivalence: نزعة أو حالة تتمثّل في تضافر شعورَين متناقضَين، الكره والحبّ، أو الفرح والاكتئاب، إزاء شيء بذاته. (المُراجِع)

فبالعكس، وباتباع اتّجاه معاكس، وبالانطلاق من الازدواج إلى التناقض بَلْوَرَ سارتر روايته النفسيّة. يقدّم لنا شخصيّة غير قادرة، ضمن نظام الخيال الماديّ، على النفاذ إلى افتقارها إلى الصّلابة، ولا يمكنها أبداً، بناءً على ذلك، أن تتّخذ في الحياة موقفاً حازماً. لقد كان روكنتان (Roquentin) مريضاً داخل عالم صوره الماديّة ذاته، أي في إرادته لإقامة علاقة ناجعة مع مادّة الأشياء. وسينسب إلى مادّة الأشياء خصائص متناقضة، لكونه يتصدّى للأشياء، وقد انقسم بدوره بفعل ازدواج. ولكن لنرَ على وجه الدقّة الازدواج في مستوى صورة صلابة الأشياء. ففي نفس الصفحة (ص 24)، يُظهر جان بول سارتر بطل الغثيان وهو بصدد «جمع الكستناء والخِرَقِ البالية»، ورفع «أوراق ثقيلة وفخمة» ملطّخة بالقذارة. ومع ذلك ها هو يشمئزّ من لمس حصاة التقطها على الشاطئ، حصاة غسلها البحر! فالقرفُ والانجذاب المألوفان يتعرّضان هنا للقلب ماديّاً. وسيقوم هذا القَلْب بإثارة اهتمامات غير منتظمة، وبالتالي، مُتّقدة. إنّ عجينة تعيسة تكفي لإعطاء إنسانٍ تعيسٍ الوعيَ بتعاسته.

ينبغي أن نلاحظ طبعاً أنّ ما يصفه الكاتب على التّابع بفعل القانون المُحتّم للحكايات قد حصلَ تخيُّله في آنٍ واحد. وبفضل العديد من السّمات نتعرّف على فنّ التزامن هذا الذي يهب الأبطال السارتريّين وجودهم. وما إن يُشار هنا إلى النغمة الطفولية حتّى تظهر ردّة فعل النفسيّة الناضجة. فروكنتان طفوليّ ذو ارتكاسات. فازدواج الانجذاب والقرف يلعب في نفس مستوى إغواء القذارة (ص 25): في لحظة التقاط ورقة كانت «بصدد الاختفاء تحت طبقة من الوحل...»، «انحنيتُ، وكلّي سرورٌ بلمس هذا العجين الرخو والطريّ الذي كان سيتدحرجُ بين أصابعي في شكل كُريّات رماديّة. لم أتمكّن [من ذلك]».

وينبغي ألّا يدهشنا أنّ مثل هذه اللّمسة، التي أُرهِفت حساسيتها بألمٍ

من خلال المأساة الماديّة للقذارة، تتفاعل مع ملامسات عادةً ما تكون غير ذات بال (ص 25): «الأشياء، ذاك ما يجب ألّا يُلمس، ما دامت لا تحيا. إنّنا نستعملها، ثمّ نعيدها إلى مكانها، نعيش في وسطها: إنّها نافعة، لا أكثر. أمّا أنا، فهي تلمسني، وهو ما لا يُطاق. إنّني أخاف من لمسها كما لو كانت حيوانات حيّة.

«الآن، أُدركُ؛ أتذكّر بشكل أفضل ما كنت قد أحسستُ به، في ذلك اليوم، على شاطئ البحر، عندما كنت أمسك بهذه الحصاة. لقد كان نوعاً من الغثيان الخفيف. كم كان مقزّزاً! ولقد كنت واثقاً من أنّ ذلك كان صادراً عن الحصاة، لقد كان ينتقل من الحصاة التي بين يديّ. أجل هو ذا الأمر، هو ذا بالتدقيق: نوع من الغثيان في اليدين».[1]

الغثيان في اليد! نصّ رئيسيّ لعِلم نفس العجين الشقيّ، لمذهب في الخيال اليدويّ لليد الواهنة. هذه اليد التي لم تُعْطَ ربّما في الوقت المناسب عملاً موضوعيّاً، ومادّة جذّابة، إنّما تكوِّن العالَمَ الماديّ بشكل رديء. فأمام مادّة مُخاتلة نسبيّاً أو هاربة، يحدث الانفصال بين الذات والموضوع بشكل سيّئ، فالجاسُّ والمجسوس يتفرّدان بشكل سيّئ، أحدهما مفرط في البطء، والآخر مفرط في الرخاوة. العالم غَثَيَانِيّ، سيقول شوبنهاور سارتريّ. العالم غِرَاءٌ، زِفْتٌ، عجينٌ مفرطٌ في اللّيونةَ إلى الأبد، عجين يعجنه العجّان برخاوة، ويقترح على اليد -عبثٌ ماديّ- أن تُرخي قبضتها، وأن تتبرّأ من عملها.

(1) ينبغي ألّا ننسى أنّ للخيال أيضاً جدليّاته. فكلّ حصاة على شاطئ البحر يُمكن أن تجد حالِمها. ها هي تلك التي يتلتقطها ميووش Milosz (التلقين العشقيّ *L'Amoueuse initiation*، ص 83): «الحبّ يسكن قلب الحجر، وإنه لَبِحصاةٍ فقيرة مُشبعة رقّةً وملتقطَة على شاطئ منعزل ستتكسّر أسنان الكذب والكبرياء في يوم الحساب».

4

لقد عاد جان بول سارتر لدراسة وجودية للّزج وللّدبِق في **الوجود والعدم** (ص 694– 704). هذه المرّة، لم يعد الأمر محصوراً بشخصية روائية لها الحقّ في كلّ الأمور الغريبة. يتّخذ الفيلسوف حقّاً الدبق كموضوع للدراسة، مبرهناً بكثافة ملاحظاته على القيمة الكاملة لتجربة إيجابية، واقعية، عند تأمّل فلسفيّ عينيّ... يشتغل المؤّلف، بشكلٍ ما، على الأنموذج، ويرى جيّداً أنّ المادّة كاشفة للوجود، أي كاشفة للوجود الإنسانيّ: «إنّ الكشف البسيط للمادّة [للموضوعات]، يمدّ أُفُقَ [الطفل][1] إلى الحدود القصوى للوجود ويمنحه في نفس الوقت مجموعة من المفاتيح للكشف عن كينونة كلّ الأحداث الإنسانيّة». وفي الواقع، إنّ المادّة تعطينا معنى عمقٍ خفيّ، وهي تفرض علينا أن ننزع القناع عن الوجود السّطحيّ. وبالتحديد ينزع سارتر القناع عن الدّبِق. لا شكّ أنّ البحوث يُمكن أن تُضاعف في هذا الطريق. من الزّفت إلى العسل يتوجّب، بعد الدراسة الشاملة للدّبِق، القيام بدراسات مخصوصة تكشف لنا القوّة التفريديّة للمادّة. فالزفت، على سبيل المثال، يظلُّ مادّة ذات غضب ثابت، إنّها ميلاخوليا عنيفة، ميلاخوليا بالمعنى الماديّ للكلمة. ويكفي أن نقرأ عمل الإسكافيّ ياكوب بوميه[2] حتّى نُدرك أن الزّفت هو، بالمعنى السارتريّ، مفتاح للأثر بكامله[3].

ولكن بإمكاننا، في ما يتعلّق بمبحث الدّبق، أن نُدرك الاختلاف بين

(1) الإضافة بين قوسين معقوفتين في هذين الموضعين هي من عند باشلار. (المُراجِع)

(2) ياكوب بوميه Jakob Böhme أو Jakob Boehme (1575–1624): لاهوتيّ ومتصوّف ألمانيّ، كان يعمل إسكافيّاً، عُنيَ أيضاً بالخيمياء النظرية والعلوم الباطنيّة. (المُراجِع)

(3) كتب بول إيلوار Paul Euard في **الكتاب المفتوح** *Le Livre ouvert*، 2، ص 112:

«رائحة السّخام وسقف الزّفت

....

غسق الحَنَق».

وجودية المادّة الواقعية ومذهب المادّة المُتَخَيَّلَة. فالبنسبة إلينا، إنّ الخيال الماديّ للعجين هو بالأساس خيالٌ عاملٌ. ولهذا فإنّ الدّبق ليس إذن إلّا إهانة عابرة، مُناوشة للواقع ضدّ العامل، والعامل حركيّ بما يكفي ليكون واثقاً من انتصاره. إنّ الخيال الماديّ الفعّال لا يُلمَس حتّى لمساً خفيفاً من قبَل الدّوار الذي يشير إليه سارتر. كتب (ص 700) عن الوجود داخل الدّبِق: «إنها فعّالية رخوة لاعبة وذات طموح أنثويّ[1]. يعيش [الدّبِق] بشكل غامض تحت أصابعي وأحسّ وكأنّه دُوَارٌ، يجذبني إليه مثلما يمكن أن يجذبني إليه عمق هوّة. هناك نوع من السحر اللّمسيّ للدّبق. لم أعد السيّد حتّى أوقف سيرورة التملّك. إنّه يتواصل». - إنّه يتواصل على الأرجح إذا لم نفعل شيئاً، إذا عشنا الدّبق في وجوده! ولكنّ كلّ شيء يتغيّر إن قمنا بمُعالجته. أوّلاً، في العجن، فإذا التصق العجين بالأصابع، فإنّ حفنةً من الطّحين تكفي لتنظيف اليد. إنّنا ندجّن الدبق عبر الهجوم غير المباشر لمادّة جافّة. إنّنا ذوات صانعة أمام المِعْجَن. إنّنا ننظّم صيرورة الموادّ.

في العمق، لا يمكن لصراعنا ضدّ الدّبق أن يُوصف عبر عمليّات إرجاءٍ ومُراوَحة. وحده البصر يمكنه أن يرجئ، أن يُغلق الجفنين، أن يُؤجّل للغد ليفحص الداخل بالاهتمام أوّلاً بفحص المناطق المحيطة. إنّ اليد المثابرة، اليد التي تحرّكها أحلام يقظة العمل، تتجنّد. ستعمل على فرض صيرورة صلابة على المادّة الدّبقة، إنّها تتبع الخطاطة الزمنية للأفعال التي تفرض تقدّماً. وفي الواقع، إنّها لا تفكّر إلّا وهي تشدّ قبضتها، وتعجن، وتفعل. وإذا لم تكن هي

(1) لنُدرج في ملفّ الدبِق هذه الصفحة لتوماس هاردي Thomas Hardy (الغابيّون *Les Forestiers*، الترجمة، ص 163)، التي تُحدّد بسرعةٍ المواقفَ الأنثوية والمواقف الذكورية أمام ما هو دَبِق. ها هو باب دُهِن للتوّ حيث «تأتي الذبابات الصغيرة لتلتصق ثمّ تموت». كيف يمكن فتح هذا الباب؟ «في ما يتعلّق بالرجال، لم تكن الحلول متنوّعة جدّاً: ضربة بالقدَم ثمّ يمرّون. ولكنّ النساء كنّ مختلفات جدّاً، فحسبَ مزاجهنّ، كان هذا الحاجز اللّزج يشكل في أنظارهنّ متراساً، أو مدعاة للتقزّز، أو تهديداً، أو فخّاً».

الأقوى، عندما تغضب أوّلاً لكونها هُزِمت، أُعِيقَت، تدبّقت، فإنّها لم تعد يداً بل مجرّد غلاف جلديّ. عندها يمكن أن تتألم من الدبق مثلما يتألّم أنف وخدٌّ وذراعٌ. إنّها لم تعد قوّة عَاقِدَةً. فهي بدورها قد انحلّتْ. ومن المضحك أن نلاحظ أنّ من يخاف من مادّة دبقة يلطّخ بها نفسه في كلّ موضع. وبالطبع، إنّ اليد السلبيّة تكفّ عن تخيّل كلّ شيء. إنّها تعاود السقوط في «التجربة الوجودية». وفي ملامسة الدبق، بإمكان اليد أن تستسلم للنكوصات، وأن تعرف مازوخيّة المَحَاجِم، ودُوارات الانسحاق. الوجود هو على هذه الشاكلة، ولكنّ الخيال الإبداعيّ يريده على نحو مغاير. ولا يرتبط الخيال الماديّ في نهاية المطاف بالظاهراتيّة، بل، كما سنبيّن في عديد المناسبات، يرتبط بمبحث الحركيّة. إنّ القوى التي تُعاش في التجربة، يعتبرها [الخيال الماديّ] على أنّها قواه، بشكل يجعل الخيال يعيش نفسه على أنه مولّد للطّاقة، للحركيّة. إذا كان عليّ بكلّ قوّة أن أعيش الدبق، فأنا ذاتي من سيكون دِبْقاً. سأذهب -معاذ الله!- لأنصب شَركاً من الغُصَيْنَات الدبقة في الحرش، مُطلقاً بالشبّابة تغريدات مخادعة.

يكفي أن نعيد قراءة الصفحات المخصّصة للغُصَيْنَات الدبقة في كتاب موريس جينوفوا، رابوليو (Maurice Genevoix, *Raboliot*) حتّى نعيش هجوميةً مفصّلةً، دقيقةً، تعطي مقياساً لانفعالية الوجود البشريّ (ص 138-139). غُصَيْنات دبقة (gluaux) وصفّارات مخادعة (appeaux) وشبّابات قرويّة (pipeaux) تتحدّد ضمن التوافقات التي تسيطر على الانطباعات الأولى، وعلى أنماطِ وجودٍ خاضعة إلى الموجودات. والمثال جيّد على أيّة حال للتمييز بين اللّاوعي الذكوريّ واللّاوعي الأنثويّ؛ أو بالأحرى، إنّنا عندما نعالج الدبق هجوميّاً، فإنّنا نُهمل الطبقات الأكثر عمقاً للّاوعي، أي اللّاوعي-الأنموذج[1]، اللّاوعي الأنثويّ

(1) إنّ اللّاوعي الأكثر عمقاً هو بالأحرى خنثويّ، ولكنّنا، نعتقد أنه أنثويّ بشكل أكبر.

بالأساس[1]، ومع أكثر الأسلحة رخاوة نستسلم للإثارات الواعية من قبلُ للهجومية الذكورية. إنّنا ندخل حقّاً في ميدان إرادة مُخاتلة، ولكنّها صلبة أساساً، وهي تُوجّه لمصلحتها القوى الأكثر تنوّعاً. على هذا النحو يُصبحُ الكائن البشريّ مركزاً للعدوان. ولا تتركُ هجوميّته المذهلة شيئاً خاملاً داخل عالم القوى. فأن تظهر قوّة ما داخل مادّة ما، فإنّ السؤال سيكون عندها: ضدّ من، ضدّ أيّ شيء يمكنها أن تفعل؟ إنّ الدّبق المعيش من قبَل الإنسان يبحث عن عدوّ. ولن نُدركَ حركيّته إذا وهبنا له أنفسنا في شكل ضحيّة.

ولكنّ التجربة التي نمتلكها ليست من هذا القبيل، بالطبع، وإننا لَنُحبِّذ، إذا كان علينا أن نُعطي رسماً خفيفاً لعالَم دبِق، أن نستعيد أزمان المُرَبَّيات. ها

---

(1) إنّ فهم الطبيعة البشرية، عند باشلار، يمرّ من خلال فهم مسألة الخنوثة، فالإنسان كما يتصوّره باشلار هو كائن خنثويّ، فهو «أنيما» (*Anima*) وفي نفس الوقت «أنيموس» (*Animus*)، وهو ما تكشفه لنا نصوص باشلار في الإبستمولوجيا والشعرية على حدّ سواء. والخيال كما يعرّفه باشلار صيرورة وانفتاح، ولذلك يمرّ فهمه للطبيعة البشرية من خلال ما يقيمه الخيال من علاقات مع غيره، مع العقل، مع المفهوم، مع الفكرة. كان علم نفس الأعماق «اليونغيّ» (نسبة إلى كارل غوستاف يونغ) قد ربط الخيال بالجانب الأنثويّ في الإنسان، وربط العقل بالجانب الذكوريّ فيه. ولكنّ الجانب الذكوريّ ليس حكراً على العقل، وليس الجانب الأنثويّ خاصّاً بالخيال. وفي «الأرض وأحلام يقظة الإرادة» يميّز باشلار داخل الخيال ذاته بين جانب ذكوريّ وجانب أنثويّ، وبين «اللاّوعي الأنثويّ» و«اللاّوعي الذكوريّ». فالذكورة قاسم مشترك بين الخيال والعقل، وقد يكون ذلك جسراً من الجسور العديدة الممكنة التي يقيمها الخيال مع العقل، والمعقول مع اللاّمعقول. ولكنّ باشلار يتحدّث في نفس الوقت عن نوع مخصوص من اللاّوعي، هو «اللاّوعي–الأنموذج» الذي يعتبره لاوعياً أنثويّاً خالصاً، ويضيف ملاحظة مربكة، يقول فيها: «إنّ اللاّوعي الأعمق هو بلا شكّ خنثويّ، ولكنّنا نعتقد أنه أنثوي بكلّ كثافة». وإذا كان أصحاب المنزع الوضعيّ في العلوم الإنسانية يدعون إلى تفسير الظواهر الإنسانية، في الوقت الذي يدعو فيه أصحاب المنزع الإنسانويّ إلى فهم هذه الظواهر وتأويلها، فإنّ باشلار يقترح طريقا ثالثاً، هو طريق الخيال: إنّ الإنسان عند باشلار هو «كائن يجب تخيّله». انظر:

(G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Quadrige-PUF, 1989, p. 70)

(المترجم)

هي الكَرَزَات وقد أُزيلت نَوَياتُها تمتلئ بها الحسائيّات جُماماً. بدأت الأصابع بـ«الالتصاق» قليلاً، علامة ممتعة تدلّ على أنّ الثمار ناضجة تماماً. ثمّ يترقّق العصير في القدر المعدنية الكبيرة والذهبية. لقد كانت المغرفة وردية، والزنابير تطنّ... إن جاء شخص عاطل، فإنّ كلّ شيء سيبدو له دبقاً، دبقاً بشكل مقزّز؛ والمطبخُ المُزدحمُ سيظنّه مُتّسخاً في الوقت الذي يُشارك المطبخ فيه بالعديد من الأشياء في إستطيقا الشراب المحلّى بالسكّر. ولكن لكي لا أظهر بمظهر المُتبجّح بقدراتي كصانع للمربّيات، لِأنْقُل فقط صفحة لجوزيفين جونسون (Joséphine Johnson) التي ستضعنا في الحركيّة الصحيحة. المرأة الشابّة هنا أمام الفرن المشتعل في عزّ الصّيف. ترى الكرزات تنعقد في «حُمْرَةٍ جميلة، غنيّة ومُشرّبة بالسكّر. كانت تهيج وتميج حول القدور، تتذوّق السائل وتقوم بنضحه، تُطلق صرخات تشجيع على الكرزات التي تطفح، تسكُب بيَدٍ على الكوز شمعَ البرافين في الوقتِ الذي تُحرّك فيه باليد الأخرى، وتستنشق الرائحة القويّة للعصير المُحترق الذي يسودّ على الفرن هناك حيث طفحت الكتلة. إنّي لا أعلم سبب ذلك، ربّما كان يعود إلى عافيتها، يعود بكلّ بساطة إلى فائض لا يمكن احتواؤه ويشعّ في الخارج مثلما هي حال هذه الأفران المُثقلة»[1]. إنّنا نشعر بدقّة بأنّ مدبّرة المنزل هي هنا في مركز فعلها، واعية بقوّتها الفعّالة: فاللّزج والدّبق واللَّصوق لم يعد في مقدورها بالمرّة أن تُلحق بها أدنى أذيّة.

هنا ينكشف الكائن البشريّ بمثابة الوجود المضادّ للأشياء. فلم يعد الأمر يتعلّق بالانحياز للأشياء، بل بمخاصمة الأشياء. في جدليّة للبؤس وللغضب، ضدَّ بؤس التدبّق، ينهض الغضبُ المُحرِّر. يحدّثنا مقطع لياكوب بوميه عن هذه الإرادة الإنسانيّة من المرتبة الثانية، هذه الإرادة-الإجابة التي تُمارس الوجود المضادّ: «إذا كانت الإرادة موجودة في القلق المظلم، فإنّ إرادة ثانية تتكوّن

(1) جوزفين جونسون Joséphine Johnson، نوفمبر *Novembre*، ص 122.

من جديدٍ للتحليق خارج القلق، ولتوليد النور؛ وهذه الإرادة هي القاعدة العاطفية التي منها تنهض الأفكار التي لا تسمح لنا بالمكوث في هذا القلق».

بفضل دورة سريعة أمكن إزاحة وجود اللّزج من وجود اليد المضادّ. فاللّزجُ وقد قيمَ بتمييزه إنسانيّاً، يُصبح إرادة تعمل على التخلّص من اللّزج. ففي التحليل النفسيّ عبر العمل، تصنع الإرادة لنفسها سلاحاً ممّا كان الإهانة الطبيعية للمادّة. مشدوداً في القفّاز الجلديّ للإسكافيّ، من لَزِجٍ يتحوّل اللّزِجُ إلى مُلزِّج. يجعل الخيطَ اللّزِج يصرّ. يُصبح زَمّاً هجوميّاً، فعّلاً حاذقاً ضدّ الرطوبة، قوّة جديدة مفروضة على ما هو ليفيّ. مرّة أخرى، يروّض العامل المادّة. ذلك هو درس ياكوب بوميه، الإسكافيّ «المقاوم للّزِج». ولقد كان له هذا الدرس من الوضوح بحيث جعل منه مرجعاً لأرقى تشبيهاته. إنّ حياة بكاملها تتحرّك للسيطرة باليد على مادّة ما. عندما «تحطّم اليد الظلمات على هذا النحو، فإنّ النظرة الثاقبة للعين تتأمّل ذاتها في لذّات مُحبَّبَةٍ، بعيداً عن الظلمات في حدّة الإرادة». ليس بالإمكان فهم مثل هذه النصوص إذا لم ننطلق من الصّورة الماديّة لمادّة مظلمة، مادّة تُجسّم كثافة الظلمات. ويجب إثر ذلك أن ننتقل من خيال المادّة إلى خيال القوّة وأن نسيطر على الكثافة اللزجة. فالأسود والكثيف واللزج، ثلاث سلطات ماديّة متناضدة يجب على الخيال أن يخترقها. وبمجرّد أن يتحقّق الانتصار على اللزج، يمكن السيطرة آليّاً على الكثيف وعلى الأسود.

لنتبيّن فعلاً أنّه بالنسبة للعامل لا يخصّ اللزج إلّا زمناً من العمل. وهو يعلم أنّ هذا اللزج سيمرّ، وأنه سينتصر عليه. فلا يمكنه أن يستوعب وجوداً ما في حادث، في عرض. هناك من جهة أخرى موادّ-أزمان تأتي لتغيّر زمنية مادّة معيّنة. فعلى سبيل المثال، في المرحلة التي كانت فيها الخميرة صورة ماديّة أساسية، يُعتقَد أنّ إحدى وظائفها تتمثّل بالتحديد في المقاومة ضدّ لزوجة

العجين.[1] لقد ظهرت الخميرة إذن باعتبارها مُساعد العامل. فإذا ما أُعِدّ العجين بشكل رديء في يوم شتويّ، فإنّنا سنعِد أنفسنا بأن نُعنَى بالخميرة بشكل أفضل، بأن نحافظ عليها في حياتها الدافئة، تحت الصوف. وكم تكون اليد واثقة عندما تتخيّل أنّ لها في الخميرة رفيقاً ضدّ اللُّزوجة! فبفعل الخميرة سترتخي سريعاً كلّ ألياف اللّزوجة. وإنّ ما يُحوّل اللّزوجة في شكل ألياف يسهّل هزيمتها، وتنقطع الخيوط بيسر.

يجب ألّا يغيب أبداً عن نظرنا أنّ أحلام اليقظة المنصبّة على جوهر الموادّ تمثّل دائماً التقاءاتٍ في الوظائف، وفي مجموعات من القيم النافعة. فالخميرة التي وُضعت في العجين تُساعدُ على الهضم. وهذا الهضم هو طبخٌ. والخميرة التي تُخمِّر تبدأ الطبخ. وهو ما يعبّر عنه بليز دو فيجنير (Blaise de Vigenère) صراحةً: «إنّ الخميرة التي نُضيفُها للعجين تقوم بطبخه من الداخل».[2]

أمّا بالنسبة لطبيب من نهاية القرن السابع عشر، كان يرفع رؤاه الطبّية إلى المستوى الكونيّ، فإنّه إذا كان النيل يفيض فذلك لأنّ تخمّر الطّمي الذي يجرفه يقوم بـ«نفخ» مياهه[3]. وكذلك الشأن بالنسبة إلى المُحيط فهو، لحظةَ المدّ والجزر، يتلقّى تأثيرَ خميرة. فالبحر مصاب بالحُمّى ويلقي تخمّر هذه الخميرة بقاذوراته إلى سواحله. وبإمكاننا أن نرى لهذه الصّورة الماديّة للخميرة البحرية «أحفورَها» في ملاحظة لوالتر سكوت (Walter Scott). نقرأ في تاجر العتائق (*L'Antiquaire*) (الترجمة، ص 118) أنّه في اليوم التالي

---

(1) انظر دنكان Duncun، الكيمياء الطبيعية أو التفسير الكيميائيّ والآليّ لغذاء الحيوان *La Chymie naturelle ou l'explication chymique et mécanique de la nourriture de l'animal*، مرجع سبق ذكره، 1682، ص 47.

(2) بليز دو فيجنير Blaise de Vigenère، بحث في النار والملح *Traité du feu et du sel*، 1618، ص 211.

(3) دنكان، مرجع سابق، الجزء 2، 1687، ص 34.

للعاصفة «كانت الريح لا تزال ترفع الأمواج مثلما ترفع الخميرة العجين»[1].
إن حذفنا من هذه الملاحظة أحلام اليقظة الماديّة، فإنّنا لا نرى أبداً كيف يمكننا، في عالم من الحركات ومن الأشكال، أن نشرّعها.

هذه بالأحرى أفكار خاطئة تماماً. والخميرة باتت معروفة ضمن منظور علميّ مختلف جدّاً. ولكنّ الأفكار التي يُصار إلى تصحيحها لا تُغيّر أبداً قيمة الصّور. فالطّاقية الخيالية للعمل توحّد بقوّة بين المادّة والعامل. ولم يعد الوجود اللّزج للعجين غير نقطة انطلاق، غير إثارة من أجل وجود مُسيطَر عليه. وجود اللّزوجة هذا، المُسيطَر عليه والمُترجَم في نزعة الهيمنة الطاقيّة énergétique للفاعل، هو مثال جديد لما فوق الوجودية surexistentialisme.
إنّ ما فوق الوجودية هذا هو كذلك أكثر تثقيفاً لا سيّما وأنّه يُشرف على وجود ذي قيمة صغيرة، مُناقضاً المعطيات الأولى للوجود المباشر. إنّه يضع الوجود في ردّ فعله ضدّ المُعطيَين الخارجيّ والداخليّ في نفس الوقت.

وبمجرّد أن ندرس إمكانات المادّة المُعالَجة، فإنّ اللّزج لن يظهر أبداً إلّا باعتباره فخّاً للعاطلين. وهو في مظهره الأوّل مادّة توتير لِيَدٍ لا تريد أن تفعل شيئاً، تريد أن تظلّ نظيفة، بيضاء، شاغرة، لفيلسوف يعتقد أنّ العالم يكون في فوضى إذا لم تنزلق إصبعه الصغيرة جيّداً، إذا لم تنزلق «بِحرّية» على الصفحة البيضاء.

5

إذا ما تجاوزنا الآن الصّور والقيم العضلية لنصل إلى صور متأثّرة بالحميميّة كالصّور الغذائية، فإنّ عمل القيم سيصبح أكثر بداهة. فلتقريظ العناصر اللزجة أو لذمّها، تتكاثر الصّور.

(1) والتر سكوت Walter Scott، **تاجر العتائق** *L'Antiquaire*، الترجمة الفرنسية، ص 118.

على سبيل المثال، كان الصراع في القرنين السابع عشر والثامن عشر على أشدّه ضدّ الأطعمة اللّزجة، ضدّ النُّخامات الافتراضية نسبيّاً للمعدة والأمعاء والرئتين. وتُمدَح النباتات الطبّية التي تستطيع «تقطيع» النّخامات. يقول إتمولير (Etmuller) إنّ النّبات المسمّى «مسواك الراعي» هو «دواء مَعِدِيٌّ نافع جدّاً لكونه يقطع النخامة اللزجة العالقة بالجوانب الداخلية للمعدة ويُقسّمها». ويقول جوفروا (Geoffroy) في كتابه المادّة الطبّية *La matière médicale*، إنّ أزهار حشيشة الدينار «تُخفّف من اللزوجة الكثيفة والطحينية للجِعَة، وتجعلها تتدفّق عن طريق البول». فما يُسكر في الجِعة، حسب جوفروا، إنّما هو حشيشة الدينار! فحشيشة الدينار بتخفيفها من لزوجة الجِعة، تُعطي حركية للعناصر المُسْكِرة[1]. وبما أنّه لا وجود لأيّ تجربة يمكنها بكلّ تأكيد أن تسوّغ مثل هذه التأكيدات، فلا بدّ أن نرى فيها ما نسمّيه اعتقادات راسخة للصّور. ولمثل لهذه الاعتقادات الراسخة للصّور بذرة، هي صورة مُثمَّنة سلباً أو إيجاباً.

وبالفعل، فإنّه منذ اللحظة التي تُصبحُ فيها اللّزُوجة موضوعاً لحُكْم قيمَةٍ، وبالتالي لحُكم هو مَوضوعُ نقاشٍ حادٍّ، فإنّ بإمكاننا أن نكون على يقينٍ من أنّنا سنجد أحكاماً طبّية تتعارض والأحكامَ الحاطّة من القيمة. فكم من الأطبّاء حاولوا، في القرنين السابع عشر والثامن عشر عَقْدَ الأخلاط، وتليينَ الأعضاء. ولقد كان فاغون (Fagon) في هوسه بالمُليّن يستعمل باستمرار السبانخ المغلّاة في حساء العِجل. ويشرب نبيذ العسل! طبيب آخر يُمجّدُ

(1) يرى مؤلّف من القرن السابع عشر أنّه، إذا كانت النساء المتزوّجات أفضل حالاً من العزباوات، فذلك لأنّ البذار الذكوريّ يأتي لمساعدة اختمار دمائهنّ. يقول الكاتب إنّ البذار الذكوريّ يقوم بنفس الدور الذي تقوم به حشيشة الدينار في اختمار القمح. فحشيشة الدينار، المادّة المُثمّنَة، تعطي جِعة قويّة. ومنذ اللحظة التي نثمّن فيها مادّة معيّنة، فإنّنا نُضطرّ إلى أن نجعل منها موضوع تثمين عامّ. وفي عصرنا، عصر الجِعة المغشوشة، فقدنا مذاق حشيشة الدينار.

على هذا النحو لزوجة الأعضاء ودُهنيّتها، باعتبارها ضمانة لقوّتها ومقاومتها للجوع: «إنّ لزوجة الأخلاط، التي تختصّ بالأساس بالاحتفاظ بالأجزاء الصغيرة القابلة للطيران، يمكنها بالأحرى أن تُساهمَ في طول الصيام. فكما هي حال الشمعة المكوّنة من شمع النّحل، التي تكون أجزاؤها أكثر ترابطاً بعضها ببعض، فتدوم أكثر من تلك المصنوعة من الشّحم الحيوانيّ، فإنّ الرطوبة التي تحافظ على الحرارة الطبيعية تدوم أكثر كلّما كانت دُهنيةً؛ لهذا السبب تدوم الأشجار الصّمغية أكثر من الأخرى. وهذا ما يُفسّر أيضاً أنّ الثعابين، التي يكون لحمها وأخلاطها لزجة جدّاً، تقضي الشتاء في جحورها دون أكل» (دنكان، I، ص 13). وهكذا تكون المادّة اللّزجة احتياطاً من الأرواح الحيوية. نحسّ ونحن نقرأ هذه الصفحات بأنّ الأمر لم يعد يتعلّق بِدُوَارٍ يتسبّب به اللزج، بل بالعكس بجاذبيّة عذبة للّزج. فالموادّ الدُّهنية تجتذبُ إليها الثروات الغذائية والرطوبة النّفِيسَة الأساسية وتحتفظ بها. في كتاب **تحليل القموح** *Analyse des blés*، كتب ساج Sage (ص 5): «إذا كانت المادّة الدّبقة يسيرة وتفتقد للمرونة، فهذا يعني أنّ القمح رديء». يبدو أنّ هذه اللزوجة هي بمثابة الرّابط الذي يوحّد بين عالَمي الحيوان والنبات، ولذلك تُحدّد باعتبارها «نباتية-حيوانية».

بين اللّزج العدوانيّ باستمرارٍ واللّزج الملائم باستمرارٍ، ثمّة قيمة وسيطة انتهازية جدّاً. وهكذا، فبالنسبة للويس ليمري (Louis Lémery) (**بحث في الأطعمة** *Traité des aliments*، ص 432): «تحتوي المحارة على أجزاء لزجة ودبقة، بانتقالها إلى الدّماغ تثير النعاس في بعض الأحيان، وذلك بتثبيت حركة العناصر الحيوانية بشكل من الأشكال. وهي أيضاً صعبة الهضم نوعاً ما بسبب هذه الأجزاء نفسها».

غالباً ما لُوحظ أنّ الفعل اللّاتينيّ *esse* يفيد معنى **الوجود** (*être*) ومعنى

الأكل (*manger*) في نفس الوقت. وبما أنّ اللغة الألمانية تسمح بنفس لعب الكلمات، قام كاتب ألماني بربط المعنيين: «Der Mensch *ist*, was er *iszt*»[1]: الإنسان هو ما يأكلُ. فالحسن والرديء لم يعودا يُحَدَّدان بعلامتهما الأولى، أي بالذوق. هناك سلطة أخرى، تتجاوز السلطة الحسّية، تطبع القيم بشكل أقوى. فعامل الوجود الأكبر، وجود الطعام، يمكنه أيضاً أن يكون حاسماً جدّاً بحيث تصبح العوائق الحسّية غير ناجعة. يكفي أن نقتنع بالقول السّائر: إنّ ما هو مُرّ في الفم مفيد للجسم، ونبتلعه كاملاً. أن نبتلع: أليس هذا هو الإجراء الذي ينقل ما هو في حدّ ذاته داخل ما هو من أجل ذاته؟ ولكنّنا سنجد من جديد أسرار عمق الوجود هذه عندما ندرس في مؤلّفنا القادم عقدة يونس.

6

سيكون علينا أيضاً أن نتفحّص بالإضافة إلى القيم المرتبطة بوجودية اليد وبوجودية المعدة -الاستعارية أصلاً- مجموعة كاملة من القيم اللّامباشرة التي تُحقّق سيطرة عقلية للّزج. على هذا النحو تُدفَع الوجودية بعيداً عن أحلام اليقظة الحسّية. وبإمكانها عندئذ أن تحتلّ ميادين بعيدة جدّاً عن مجالها، مجال الوجود الأوّل. لنفكّر فقط في «راتنج الحكماء» الذي غالباً ما يذكره الخيميائيّون. عندها سيكون بإمكاننا أن نقيس الامتداد الخياليّ للآثار الدّبقة. لقد استُعمِل الرّاتنج والصّمغ العربيّ لشدّ الكيفيّات الهاربة على خلفية الموادّ ذاتها. ولكن من اللّحظة التي نريد فيها تثبيت الآثار على المادّة المعدنية، فإنّ الراتنج والزفت أو الصمغ تصبح غير ناجعة. عندها يأتي زمن الاستعارات والأحلام. وتُصبحُ اللزوجة رمزاً، قوّة أسطورية، وعاملَ توحيدٍ، وقوّة حُلُميّة. يصبح اللزج عندها اختراقاً متبادلاً، وهو ما يفسّر هذه القاعدة:

(1) شفيندلر Schwindler، الحياة الروحيّة السحرية *Das Magische Geistesleben*، ص 344.

زواج الصمغ بالصمغ هو الزواج الحقيقيّ[1].

مزاوجة الصّمغ بالصّمغ، تلك حقّاً مشكلة صغيرة لوجودية مركّبة يستطيع أن يتمرّن فيها -ويتجادل- المحلّلون النفسيّون من كلّ منزع، بما في ذلك المحلّل النفسيّ الوجوديّ. وبما أنّ الصّورة تستدعي في ذاتها نوعاً من اللّزج، لزج يقع في فخّ ذاته، لزج يتزوّج ذاته، فإنّ كلّ حيَل اللّزج من المرتبة الأولى قد أمكن إبطالها. هناك عند الخيميائيّ الذي يمتلك أخيراً «غراء العالم» إرادة تتجاوز تدجين الصّموغ القويّة. إنّ «الذهب اللزج»، الذي هو الصمغ «الأحمر»، هو مبدأ حياة روحيّة وفيزيائيّة. مرّة أخرى، تحلّ الاستعارات محلّ الواقع. ومرّة أخرى تقلب الصّور الكونيّة منظورَ أكثر الانطواءات أوّليةً وتُحرّر الحالم.[2]

(1) انظر ك. غ. يونغ C. G. Jung، علم النفس والخيمياء *Psychologie und Alchemie*، ص 225.

(2) اجتهد باشلار أيّما اجتهاد في محاربة الصّور والحدوس الأوّلية والاستعارات، ليُطهّر المعرفة العلمية منها، ولكنّه على قدر ذلك الاجتهاد الأوّل، لم يألُ جُهداً في أن يُعيد إليها الاعتبار كلّها في ميدان الأدب. ولا يُخفي بشلار شغفه المُبكّر بالأدب وقراءاته الشّبابية للأعمال الأدبية، وفي مستهلّ حديثه عن المتاهة، في الفصل السّابع، من كتاب «الأرض وأحلام يقظة الرّاحة»، يعترف بـ«أنّ كلّ ما تُعلّمناهُ الحياة الواضحة يحجب عنّا الحقائق الحُلمية العميقة». فباشلار لا يتحرّج البتّة في الاعتراف بالدور السّلبيّ الذي لعبته ثقافته العلمية في البداية، فشوّهت فهمه للأعمال الأدبية، ومن هنا، وعوضَ أن تكون الأحلام والصور والأخيلة عوائق أمام المعرفة العلمية، تتحوّل المعارف العلمية والعقلانية الواضحة إلى عوائق أمام الحياة الحُلمية. ولذا فإنّ الفصل بين العلم والأدب، عند باشلار، لم تكن الغاية منه إنقاذ العلم من صور واستعارات الأدب فحسب، بل كانت غايته أيضاً إنقاذ الأدب من صلابة العلم، أو بالأحرى من تصلّب المفهوم. ولكُم أن تقيّموا هذا القول الحنينيّ المُشْرَّب حسرة وأسفاً على الحياة الماضية: «كم نحبّ أن نبدأ حياتنا من جديد، حياة تكون حياة الأحلام الأولى! لكلّ حلم يقظة ماضٍ، ماضٍ بعيد».

(المترجم) (G. Bachelard, *Poétique de L'espace*, P.U.F., Paris, 1957, p. 172).

7

ولقد شدّد أ. دوبرييل (E. Dupréel) على أنّ الهشاشة هي إحدى الخصائص الأساسية للقيَم. وفي عالم الصّور، تظهر هذه الهشاشة بمثابة إثارة للذّوق الحسن وللذّوق الرديء. فكلّ قيمة أدبية يُمكن أن يستبعدها مُراقِب «رقيق» مُبدياً في نفس الوقت تقزّزه. وفي الاتّجاه المعاكس، نفس القيمة يُمكن أن يزدريَها واقعيّ يُهاجمُ الصّور «التافهة». وسيكون من المُمتع، على سبيل المثال، دراسة كلّ الاستشهادات التي يتّهم فيها «الرقيق» سانت بوف (Sainte-Beuve) فيكتور هوغو بـ«البذاءة» الأدبية، لا بل حتّى النفسيّة أيضاً. وغالباً ما تكون الوثيقة الأدبية التي يختارها الناقد هي مع ذلك ذات عنفوان خياليّ كبير. وهناك أيضاً دُعَابَة «مريبة الذوق»، يجب أن نأخُذها بعين الاعتبار. فبين المزاح والطرافة والصّدق، هناك من التبادلات ما يجعل أنّ تقسيماً دوغمائيّاً بين الذوق الحسن والذوق الرديء لا يمكنه إلّا أن يُعطي مواقف معلومة ومقولبة. ولا حاجة للخيال بذوقٍ ليس إلّا رقابة.

وإننا لنتخلّص بأفضل ما يكون من هذه الرقابات إن أدركنا أنّ كلّ قيمة تُعاشر قيمتها المضادّة وأنّ هناك من النفوس من لا يمكنها أن تتمثّل قيمةً ما دون [استحضارِ] جدلِ الصّور التي تُهاجمها. لنعطِ مثالاً لهذه المنافسة بين القيم، لهذا التثمين التنافسيّ. وسنقتبسه من الحلم *Le Songe* لستريندبيرغ (Strindberg) (الترجمة الفرنسية، ص 6):

«- آنييس (Agnès) :قل إذن، لماذا تأتي الأزهار من الوحَل؟

- فيتربيه (Vitrier) :الأزهار تكره القذارة، ولهذا فهي تسرعُ في الارتفاع نحو النور حتّى تُزهر...»[1]

---

(1) عن النيلوفريّات *Nymphéas*، لوحة كلود مونيه Claude Monet، كتب بول كلوديل Paul Claudel: «يا لَروعة الوحل!» (محادثات في لوار إي شير *Discussions dans Le loir-et-Cher*، ص 95).

إنْ نحن اعتبرنا أنّ جدليّة الكون والفساد هي الأطروحة المركزية لعلم النباتات على امتداد قرون عديدة، فسندرك أنّ مقابلة الزهرة والسّماد ستكون فاعلة في نفس الوقت في كلٍّ من عالَم الصّور وفي عالَم الأفكار. وفي الواقع، إنّما يدلّ ذلك على أنّنا نلامس صوراً أولى. فالزهرة هي بالأحرى صورة أصلية، ولكنّ هذه الصّورة يقويّها من قام بمعالجة السّماد. فإن نحن أسهمنا في العمل السرّيّ للتُّرَب السوداء، فإنّنا سنفهم بشكل أفضل حلم يقظة الإرادة البُستانية الذي يرتبط بفعل الإزهار، وبفعل التعطير، وبإنتاج ألقِ زهرة الزنبقِ بالاستعانة بالوحل القاتم.

في بداية الموسم الجديد، بمعونة الفنّ الأسمى لعيش الصّور الأساسية عبر حجبها، كتب ريلكه (Riike) :

«سوداء هي الأحراش. ولكنّ أكواماً من السّماد
منثورة، سواداً أكثر ظلمة، على المروج.
كلّ ساعة تمضي تُصبح أكثر شباباً».

(ريلكه، سونيتات إلى أورفيوس)
(*Sonnets à Orphée*, I, XXV، ترجمة أنجلّوز Angelloz، ص 243)

وكأنّ السواد مُشبع بالوحل؛ وهو يُنعش حياة نباتية تَجدّدَ شبابها تخرج من وحلٍ شبع قذارةً.

في شعرية ستريندبيرغ، تتوافق جدليّة الزهر الذي يُصعّدُ القذارة مع الحركيّة العميقة للشاعر الذي يُعذّبهُ الجحيم الغائطيّ بلا هوادة. ولذا ينبغي ألّا ندهش من أنّ هذه جدليّة تفعل على المستوى الكونيّ. السماء زهرة كبيرة تخرُجُ من المَهاوي المُوحِلَة. ها هو حوار آخر من الحلم (ص 52):

«رئيس العمّال: إنّه شاعر يحمل حمّامه من الوحل!

الشاعر (نظراته موجّهة نحو السّماء، وهو يحمل حمّامه من الوحل).

الضابط: عليه بالأحرى أن يستحمّ بنورٍ وهواءٍ نقيّ.

رئيس العمّال: لا، إنّه يُرابطُ باستمرارٍ فوق السّحُب، بشكلٍ يجعله يحنّ للوحل».

وتتطوّر المسرحيّة برمّتها عبر الانخراط في رمزية للأعلى والأسفل، لما هو أعلى استعاريّاً ولما هو أسفل استعاريّاً. الهوّة مادّة غوص. الهوّة مادّة قذرة. تصرُخُ آنييس (Agnès): «توقّفت أفكاري عن الطيران؛ وَحَلٌ على الجناحين، تراب تحت القدمين، وأنا بدوري... أغوص، إنّي أغوص... أنجدني، يا أبا السّماء» (ص 86). ولكن كيف سيُسمَع هذا الدّعاء اليائس؟ كيف سيكون بإمكان ابن الغُبار أن يجد الكلمات النقية والواضحة والخفيفة بما فيه الكفاية ليرتفع عن الأرض؟

إنّ من يُريد أن يدرس مسرح العناصر هذا عن قرب سيُدركُ المُنافسات التي تصنع قدَراً حيّاً في الصّور التي تصرُخُ معبّرةً عن بؤس... وإنّ الصّور لَتواجه بعضها بعضاً بانفعالات بشرية تماماً. يبدو أنّ تعبير الأحزان البشرية عن نفسها عبر الصّور الماديّة، عبر الصّور الأرضية، يجعلها أكثر ثقلاً، أكثر سواداً، أكثر قسوة، أكثر اضطراباً، وبكلمة، أكثر واقعية. فالواقعية الأرضية هي إذن إبهاظ. والوحل في شعرية ستريندبيرغ هو بؤس متطرّف.

8

على الفور تتّخذ إرادة نبش الأرض عنصراً جديداً، ينخرطُ على الفور في ثنائية تثمين جديدة إذا ما كانت الأرض وَحِلَةً. عندئذٍ تظهر إرادة التمرّغ، إرادة ستعمل على تفعيل قيم ماديّة بعمق. ويبيّن لانتسا دل فاستو

(Lanza del Vasto) (الحجّ إلى الينابيع *Le Pèlerinage aux sources*، ص 70) قوّة هذا العنصر الغريب برواية تجسُّد فيشنو (Vischnou) في خنزير برّيّ:

«من أجل الاكتمال داخل المادّة، لا بدّ من الانغراز داخلها وإلى حدود العمق.

«ولا يمكن للربّ أن يختار لتحقيق الانغراز أداة أفضل من قمع خطم الخنزير.

«فلا وجود لكائن في العالم يكون فيه الانغراز في كُتلته الخاصّة أكثر اكتمالاً ممّا هو عند الخنزير. ولا أحد يمتلك مثل هذه الضراوة في النّهم، لا أحد، يُدمدمُ وينبُشُ، له من الجوع ما يجعله ينغرز أكثر فأكثر».

ألا تُعطينا هذه الفقرة وصْفاً دقيقاً لانفتاح النَّهَمِ؟ يبدو أنّ الصّور تلعب هنا في الاتّجاهين: فالكائن يحبّ الانغراز في الوحل ويحبّ الانغراز «في كتلته الخاصّة».

ويتواصل النصّ: «احشرْ في كلّ مكان، أيّها الخنزير، صفيحة خطمك واعمل فكّيك: في الأسفل أكثر، في العمق أكثر يختفي الجذر الجوهريّ وكمأة الجوهر.

«والحال أنّه، في الزمن الذي كانت فيه المياه الأوّلية تمدّ طبقتها اللّامحدودة على العالم، كان خنزير فيشنو يغطس فيها إلى منتصف الجسم».[1]

(1) إنّ النفس الجافّة نوعاً ما تتمنّى الرمل. كتب ريمي دو غورمون Remy de Gourmont في المجموعة الجديدة من محاورات الهواة حول أشياء الزمن *Dialogues des amateurs sur les choses du temps* (ص 153):

«– الرمل، الرمل... أحبّ الرمل.

«– أليس كذلك؟ يمكن أن تتمرّغ فيه.

«– إنّ أجمل ما في الرمل، إنّما هو عُقمُه... =

قد يكون من المهمّ أن نقارن هذا النشيد لبدئيّة الوحل، بصفحات لنفس الكاتب يقول لنا فيها إنّ الوحل قُدّ من كلّ ما هو وسخٌ. في حوار الصداقة *Dialogue de l'amitié*، كتب لوك ديتريش (Luc Dietrich) ولانتسا دل فاستو (Lanza del Vasto) (ص 12): «ما الوحلُ؟ إنّه خليط من كلّ ما تمّ إهماله، إنّه خليط من الدفء والرطوبة، من كلّ ما كان له شكلٌ ثمّ خَسَرَهُ، إنّه الحزن البارد للّامبالاة».

بالإمكان إذن أن نكتُب الحِكَاية المَثَلِية: وَحَلُ المُدن ووَحَلُ الحُقول. عندها سنُدركُ أنّ إنجاز عَرْض خطّيّ للتثمين يعني أن تغيب عنّا الوظائف السجاليّة للخيال. فالخيال مفعَم لفائدة صوره بِحَماسةٍ دعاويّةٍ لا حدود لها. ويعيش الخيال الأدبيّ بصورة خاصّة من الإقناع.

غالباً ما يُدافعُ الخيال عن قضايا خاسرة. يستشهد شبتال (Chaptal) مرّة أخرى بكيميائيّ من نهاية القرن الثامن عشر لا يستطيع أن يمتثل للاعتقاد أنّ وَحَلَ المُدن لا يساوي شيئاً، ولا يصلُحُ لشيء. وهو يعتقدُ أن الوَحَلَ الأسود الذي نجده تحت طرقات باريس هو هباء رصاصيّ تكوّن بطريقة رطبة». «أن نعتقد في قيمة ما» تلك طريقة في التخيّل، يمكنها بقليل من البحث، أن تسلّط أضواء على علاقات العقل بالخيال. والعقل أيضاً يريد أن يُعنى لا فقط بالوقائع، بل أيضاً بالقيم. والكيمياء في أشكالها الأولى بلبلَها خيالُ القيم. فكم من حالات يُحطّ فيها من القيمة من أجل التثمين! كتب كاردان Cardan، الذي لا يقتدي بالخيميائيّين بِثقَةٍ (كُتُبُ بيروم كاردانوس *Les Livres*

= «إنّي أعرف ما يحويه التراب، ولكنّي لا أعرف ما يحويه الرمل: لا شيء»).
هذا «تعديم» néantisation (من العدم) قبل أن يولد المصطلح. ففي نظر ريمي دو غورمون، الرمل أكثر لا شيئيّة ممّا هو عليه الوحل.
في الرمل، يعيش حدوس الموت الجافّ (ص 155: «لقد حفر رأسي وجسدي سريراً في الرمل، وأنا أحسّ براحتي [فيه] أكثر من مومياء هرّ مقدّس في صحراء ليبيا. إنّي لا أتحرّك»).

de Hierome Cardanus، الترجمة الفرنسية، 1556، ص 125): «إذا كان لا بدّ من تحويل الفضّة إلى ذهب، فلا بدّ أوّلاً من تحويلها إلى وحلٍ أو سُحالةٍ بمعالجتها بالحمْض، وإثر ذلك يمكن لسُحالة الفضّة أن تتحوّل إلى ذهب». وبإمكاننا أن نؤكّد أنّ سُحالة الفضّة لا تقوم إلّا بالتدليل على راسب كيميائيّ. فمؤرّخو العلوم لا يُعنُون إلّا بالوظائف الدّلاليّة للّغة. ولكن بقراءة حصيفة للنصّ، نُدركُ أنّ قناعة كاردان ليست بمعزل عن حُلُمية القيم. فهذه القناعة تتكوّن ضمن دراما التثمين أو مأساته ذاتها: فلا بدّ من المجازفة بالفضّة لنربح الذهب، ولا بدّ أن نخسر لكي نربح، ولا بدّ أن نحوّل الفضّة الصّلبة إلى سُحالةِ فضّةٍ حتّى نحظى بجعل الاندفاع الذي سيُعطي القيمة الماديّة العليا للذهب يتدفّق من القيمة المُنحطّة. سنرى باستمرارِ الخيال الماديّ وهو يتحرّك بإيقاع القيم هذا.

ولكن، بالطبع، إنّما من جهة الحماسة نجد التدفّق الحقيقيّ للتثمين. لنتذكّر فقط صفحات الجبل *La Montagne* لميشليه Michelet التي قمنا بدراستها في الماء والأحلام *L'eau et les rêves*. ففي حمّامات الطين في أكّي (Acqui)، يستعيد ميشليه عَافِيَةً أولى. إنّها حقّاً عودةٌ إلى الأمّ؛ وخضوعٌ واثقٌ للقوى الماديّة للأرض الأمومية.[1] فكلّ الحالمين الأرضيّين الكبار يُحبّون الأرض على هذا النحو، ويُقدّسون الطين باعتباره مادّة الوجود. كما يتكلّم بليك (Blake) أيضاً عن الطين الأموميّ The Matron clay. كما يقول هنري تورو (Henry Thoreau) أيضاً (العصيان *Désobéir*، الترجمة ص 222): «إنّني أدخُل إلى المُستنقع مثلما أدخُل إلى موقع مقدّس... هنا تكمن القوّة، لُبُّ الطبيعة». ويقترح تقديس «الطين، المُعَفَّنِ بدم الكثير من المستنقعات» (ص 224).

(1) ستكون معظم فصول كتاب «الأرض وأحلام يقظة الرّاحة»، من عقدة يونس إلى المتاهة إلى المغارة إلى الجذر، موضوعات لهذه الأرض الأمومية، التي نرتاح فيها، ونلجأ إليها، ونحتمي بها، ونعود إليها كلّما تنكّبت بنا الطّرق. (المترجم)

بأيِّ فرحٍ مؤكّدٍ، بأيِّ فرحٍ لا جدل فيه، كان ميشليه سيتلقّى هذه المعلومة الغريبة لعالِمٍ معاصر: إن حمّامات الطين لا تزال تحتفظُ، كما يقول الدكتور هاينتس غراوْبنير[1] (Dr Heinz Graupner) بهرمونات الطين ما قبل الطوفانيّ! فأن نُشفَى على هذا النحو بالأزهار القديمة، وأن تُنعشنا فصول الربيع الفائتة، هو، على الأقلّ بفضل نجاعة الأحلام، حقيقة كبرى.

فما إن نسلّم بصور التثمين المزدوج تلك، حتّى تستعيد الحياة مئات التدوينات الصغيرة الضائعة في نصوص صادقة. إنّ السّير بقدمين حافيتين في طين بدئيّ، في وحلٍ طبيعيّ، يُعيدُنا إلى مُلامسات بدئيّة، إلى ملامسات طبيعية. وهكذا تعرّف فرنان لوكين (Fernand Lequenne) على هذه الخلجان الهادئة على حافة النهر، هذه الخلجان الصغيرة الساكنة، حيث تنمو نباتات الأسل في الطّين: «تحبّ أشرطة الماء[2] الأرضَ المُتغيّرة، المُتحرّكة، هذا «اللّحم» الأرضيّ الأخير، وأنا أحسّ تحت قدميّ الحافيتين بِجَذْمُورَاتِهَا ذات العُقَد الكبيرة، وكأنّها عضلات تنتفخ داخل هذا اللّحم». كيف نقول بشكل أكثر بلاغة أنّ الأرض لحمٌ وأنّها تردّ عضلةً إزاء عضلةٍ على الكائن البشريّ الذي يربط الطبيعة بحياته الخاصّة؟ لقد اهتدى كيم Kim في رواية روديار كيبلينغ (Rudyard Kipling) [الحاملة اسم بطلها عنواناً] إلى مسقط رأسه، بأصابع رجليْه مُنفرجةً، مُستمتعاً بالطين الرّخو. «كان كيم يتنهّد إثر مُداعبة الطّين الرّخو، الذي كان يتدفّق بين أصابع رجليه، في حين كان الماء يصلُهُ إلى فمه على شاكلة صور لحمِ خروفٍ طُبِخَ على مهلٍ..». (الترجمة، منشورات مركور دو فرانس، ص 169). وتأتي ضروب شراهة أخرى لتفسر «اللعاب السائل في الفم». ولكن أن ينتقل النصّ بسرعة فائقة من مُداعبَةِ الطّين

---

(1) هاينتس غراوبنر Heinz Graupner، الهُرمونات والفيتامينات. إكسيرات الحياة *Hormones et vitamines, élixirs de vie*، الترجمة، ص 71.

(2) أشرطة الماء (rubanier d'eau) : نبات عشبيّ مرتفع ينمو في المياه الباردة الضحلة. (المُراجِع)

لإصبعِ الرّجِل إلى قائمة طعام غذاء شهيٍّ، تلك سِمةٌ لا يمكن لعالمِ نفس اللّاوعي أن يفوّت فرصة التعمّق فيها.

بإمكاننا، ودون توقّف، أن نراكم النصوص التي تأتي فيها القيم لتتصارع كي تقول ما هو خير وما هو شرّ في الطيّن والوحل والأرض الرخوة السوداء. فما إن تتصلّب فيها الأرض حتّى تغدو أقلّ أهلية لألعاب القيم هذه. إنّنا مُلزمون فعلاً بأن نسلّم بأننا مع الأرض الرّخوةِ نلامسُ نقطةً حسّاسةً من خيال المادّة. فالتجربة التي نجنيها منها تُعِيدُنا إلى تجارب باطنية وإلى أحلام يقظة مكبوتة. وهي تُدمجُ **قيماً قديمةً**، قيماً هي قديمة بالنسبة للفرد البشريّ وبالنسبة للجنس البشري في نفس الوقت. ومثل هذه القيم القديمة بشكل مضاعف هي نادرة أكثر ممّا نتصوّر. فغالباً ما يُفرطُ الفلاسفة في الموازاة بين تطوّر الفرد وتطوّر النّوع. ولا يخضع التطوّر الواعي أبداً لهذا التوازي. وكذلك تكون الصّور التي تجعلنا نكتشفُ الماضي السحيق أكثر قيمة. إنّها تسمح لنا بأن نعيش تصعيداً سويّاً، تصعيداً مُشْفياً، شريطة أن يعمل على تحويلها حالمٌ لا ريبَ فيه.

الفصل السادس

غنائية الحدّاد الحركيّة

«يصطدم دماغي على ما يبدو بالمعدن الصلب؛ وجمجمتي الفولاذيّة هي من ذاك النوع الذي لا يحتاج إلى أيّ خوذة في هذه المعركة التي تطرُق الدماغ».

(ملفيل (Melville)، **موبي ديك** ***Moby Dick***، الترجمة الفرنسية، ص 155).

1

إنّ أكبر نصر معنويّ حقّقه الإنسان يوماً، إنّما هو المِطْرَقَة العاملة. بفضل المطرقة العاملة، أمكن تحويل العنف المدمِّر إلى قوّة خلّاقة. فمن هراوة الحديد التي تقتل إلى مطرقة الحدّاد الضخمة، تكمُنُ كامل المسافة المقطوعة من الغرائز إلى الخُلُقية الكبرى. فالهراوة والمطرقة الضّخمة تُشكّلان ثنائية الخير والشرّ. إن كلّ صلابات عصر الحديد يجب ألّا أن تُنسينا أنّ عصر الحديد هو **عصر الحدّاد**، زمن الفرح الذّكوري الحدّاديّ. ها قد جاءت المطرقة الكبيرة ذات الممسك الكبير – ممسك نقبض عليه بيدين، مُخلصين من كلّ قلوبنا للعمل: في البداية، ضاعف الحجر الذي نمسكه في قبضتنا من العنف البشريّ، لقد كان السّلاح الأوّلَ، الهراوة الأولى. فالحجر المزوّد بمقبضٍ لم يفعل غير مواصلة عنف السّاعد، والحجر المزوّد بمقبض إنّما هو قبضةٌ في طرف الذراع. ولكن أتى اليوم الذي استُعملت فيه مطرقة الحجر لنحت

حجارة أخرى، فراحت الأفكار غير المباشرة، الأفكار الطويلة غير المباشرة، تتولّد داخل الدّماغ البشريّ، والعقل والشجاعة يُشكّلان معاً، مستقبلاً للطاقة. إنّ العمل -العمل ضدّ الأشياء- هو على الفور أثرٌ وقوّة.

مع المطرقة يولد فنّ للصّدمة، براعة كاملة للقوى السّريعة، ووعي للإرادة الصائبة. إنّ قوّة الحدّاد الواثقة من قدرتها النافعة، هي قوّة فرِحة. والحدّاد العنيف هو أبشع أنماط النُّكوص.

يبدو أنّ هذا التوكيد المتولّد عن خيال ساذج للقوّة تنهض ضدّه بعض الأساطير. فإذا ما تصفّحنا بسرعة، على سبيل المثال، مُؤلَّفَ غ. ب. ديبّينغ (G. B. Depping) وفرانسيسك ميشيل (Francisque Michel) حول فيلان الحدّاد *Véland le forgeron* (1833) (1833)، فإنّنا غالباً ما سنلاقي حدّادين ماهرين ومُخادعين يهيّئون أسلحة ثأر. وغالباً ما يُنكَرُ عليهم جمال قوّتهم؛ فقد قيمَ بتمثيلهم كمثلِ سُودٍ عُرْجٍ يُساعدهم أقزام مُكشّرون[1]. ولكن تظهر هذه اللوحة لورشة حدّاد الشرّ خاصّةً عندما يوضع الحدّاد في منافسة مع كائنات أخرى قويّة: فالحدّاد يخدع ملِكاً. في دراساتنا لأحلام يقظة أكثر سذاجة، أكثر طبيعية، بإمكاننا أن نترك جانباً ومؤقّتاً هذا الملمح. يجب علينا أن نحاول تحديد أحلام يقظة العمل الإيجابيّ من جديد، أحلام يقظة هي في أساس نفسية الإبداع. ولكي نبيّن جيّداً أنّنا لا ننسى ازدواجية الإحساس بالقوّة، قبل أن نصل إلى الجزء الإيجابيّ من مهمّتنا، سنعطي مثالاً، أُخِذَ لاَ من الأساطير بل من الأدب، من طفولية المطرقة. هذه الحالة المُبالغ فيها لنكوص نحو المطرقة المُدمِّرة يمكنها أن تصلُحَ لملامسةٍ ذات سُخرية خفيفة لبعض الصّور السّهلة للاستحالات البطيئة، استحالات تتمّ عبر ضربات المطرقة. على هذا النحو

(1) في زمن الميثولوجيا العقلانية، يكتب لوي مينار (Louis Ménard) بهدوء أنّه، إذا كان فولكان [إله البراكين في الميثولوجيا اللاتينيّة] قد صُوِّر أعرج، «فذلك لأنّ الشعلة لا تُظهِرُ أبداً خطوطاً مستقيمة».

سنقدّم مُساهمة صغيرة للفصل الذي يعرض فيه شارل لالو (Charles Lalo) علم نفس «الإنسان الأرقى للخمول» (لالو، ترتيب الانفعالات *L'Économie des passions*، الفصل المخصّص لنيتشه *Nietzsche*، منشورات فران Vrin، ص 193).

2

سنأخذ هذا المثال لطفولية المطرقة من أنطون رايزر (Anton Reiser)، وهو كتاب ضخمٌ، غريب وبالقدر نفسه صادق، لموريتس (Moritz) (ص 198). في هذه النقطة من الحكاية، بطل الكتاب مراهقٌ بين الخامسة عشرة والسادسة عشرة من العمر. يملأ فراغَ أيّامهِ بتحطيم «جيوش» من نوَيات الكرز بضربات المطرقة. أليست مطرقة أنطون رايزر إذن هي هراوة شارل مارتل[1]؟ أليست مطرقة أتيلا[2]؟ لا شيء يجمعها بِلَعِبِ طفلٍ يدفعه فضوله لتحطيم لُعَبِهِ، وتكسير غطاء قذرٍ. هنا عادت المطرقة من جديد مجرّد هراوة. لقد نكصت الأداة لتُصبح سلاحاً. لقد أُعيدت لإرادة التحطيم العمياء. إنّ موريتس، أديب المطرقة، يجد بسعرٍ زهيدٍ الأفراح الرديئة لإرادة القوّة السّلبية. وعلى هذا النحو تنتهي صفحة مُصارعة نوَيات الكرز: «على هذا النحو غالباً ما ينشغل نصف اليوم، وبهذه الطريقة فإنّ حَنَقه العاجز والصبيانيّ ضدّ القَدَرِ الذي يُعدِمُه يَحصُلُ على عالَمٍ بإمكانه أن يُحطّمه من جديد كما يشاء».

(1) شارل مارتل Charles Martel: قائد عسكريّ من بلاد الغال (فرنسا حاليّاً)، يزعم الفرنسيّون أنّه أوقف في معركة بواتييه في أكتوبر 732 م. تقدّم الجيش الإسلاميّ في الغال بقيادة عبد الرحمن الغافقيّ، فيما يتحدّث المؤرّخون عن معركة لم تقع. (المُراجِع)

(2) أتيلا Attila (حوالى 395–453) ملك الهون Huns (في هنغاريا الحاليّة)، جابه الإمبراطورية الرومانيّة وتوفّي مبكّراً لدى عودته من معركة خرج منها ظافراً في إيطاليا. بوفاته انهارت إمبراطوريّته ولكنّ موته يعتبر العامل المحفّز لسلسلة من الغزوات الهمجيّة تسبّبت بسقوط روما ونهاية إمبراطوريّة الغرب الرومانيّة. (المُراجِع)

يُعاش هذا التمثّل بشأن الغضب المدمّر برباطة جأش ربّانية. فالحالم، شأنه شأن الربّ مارس[1]، يمدّ جيشاً بالقوّة، ثمّ جيشاً آخر؛ ومطرقته تهوي بالتناوب على صفوف النوَيات الأعداء، بمباغتة قَدَرٍ عجيب. إنّ للمطرقة هنا جبروت الفعل الوحيد، والقرار الحاسم. وإنّنا لنخطئ إن قارنّاها بالمطرقة التي عليها إنجاز عمل طويل. فحتّى مطرقة مُرمّم الطريق، ذات الحركة المحدودة جدّاً، عليها أن تحذر من الإفراط ومن التفريط. فهذا العمل الرّتيب يحتاج إلى براعة: لا بدّ من الكسر دون تفتيتٍ والتمتّع برقّة، على شاكلة فنّان، بضربةٍ صغيرةٍ حاسمة. أمام هذا التكسير، الدقيق جدّاً، نحلُم على طريقة إيلوار[2] (Éluard): «إنّك كمثْلِ حجرٍ نكسره لنحصل على حجرَين أجمل من أمّهما الميّتة». مع موريتس، على العكس من ذلك، نحن شاهدون على العنف الطفوليّ، العنف الآنيّ.

وبصورة عامّة، يحمل كلّ تصوّرٍ لنشأةٍ للكون (cosmogonie) آنيّةٍ طابعاً طفوليّاً. كلّ كوسموغونيا آنيّة إنّما تسير في الاتّجاه المعاكس لأحلام يقظة العمل. من زاوية النظر هذه، تحتاج حالة أنطون رايزر Anton Reiser إلى دراسة أكثر دقّة لكون هذه الرواية، من جوانب متعدّدة، سيرة ذاتية لموريتس. فبعد فترة شباب مُخترقة بالخُيلاء والإهانات، نَظَمَ أنطون رايزر، قبل العشرين من العمر، قصيدة حول نشأة الخليقة (ص 429). ومثل كثيرين غيره، يُعرب أولاً عن قلقه من وصف الفوضى. يا للموضوع المميّز! كيف نصف الفوضى دون أن تُثيرنا إرادة التدمير؟ يبدو أنّه لا وجود لفوضى مُسالمة، والشاعر يريد دائماً، والمطرقة بين يديه، أن يفتّت أجزاءها، وأن يسحق المادّة. بشكل غير واعٍ، يصوّر الشاعر الفوضى، وكأنها عالم مُدَمَّرٌ، عالم ينتهي غضبه الخاصّ

---

(1) مارس Mars إله الحرب عند الرومان. (المُراجِع)

(2) بول إيلوار Paul Éluard، التوفير للرؤية *Donner à voir*، ص 45.

إلى تدميره.[1] انظروا بأيّ سِيماءَ جافّة يتحدّث الشاعر عن القوى التي تدور في الأعماق! أيّ عاصفة مزمجرة يضعها في الهوّات! إنه يصوّر فوضى قلم متشنّج، يصرّ الأسنان: «تحتَ الريح المعوِلة كانت الأمواج تتلوّى وتنوح» *Die Wasserwogen krümmten sich und klagten unter dem heuleuden Windstoss*»[2]، كتب الشابّ أنطون رايزر. يجب أن نترك دون ترجمة هذه الصرَخات الحَلْقِية حتّى لا نروّض حَنَقها أبداً. كلّ الشعراء يفعلون على هذا المنوال: يُكسّرون الفعل على صوامت صلبة، يكسّرون الكلمات بمجموعة من الكلمات الحاملة لصوت الحرف «كاف»، ويُطَرّقُونَ المقاطع اللّفظية بمضاعفة المُجانسات الصوتية لفعل المطرقة. باختصار، إنّهم يعبّرون عن حَنَق إلهٍ بوسائل تعبيرية لغضب طفوليّ.

3

كم هي حيّة وصائتة بشكلٍ مغايرٍ المطرقة العاملة للحدّاد! عوضَ أن تُكرّر نفسها في فعل غضوب، تراها لا تني تتوثّب. أحياناً، لكي يقوم الحدّاد بتمرين يديه وأذنيه، يجعل المطرقة ترنّ على السندان، بشكل فارغ. يبدأ يوم عمله بتوقيعات متعاقبة لقوّته العميقة. ترقُصُ المطرقة وتُغنّي قبل أن ترتفع. وبَعد هذا الصوت الواضح تأتي الضربة المكتومة. إنّ حدّاداً دون عمل، في حكاية لهنري بوسكو (Henri Bosco) (**حديقة اليافوتيّات** *Le jardin d'hyacinthe*، ص 55)، يضرب السندان دون غاية، من أجل المتعة: «كلّ صباح أضربُ السندان قليلاً، فيُجيب بعزم، ويَنشُرُ البهجة في أجواء البلد

(1) يبدو أنّ توصيفات الفوضى تُثبتُ بيُسرٍ مبدأ بالآنش Ballanche حول «تطابق الكوسمولوجيات أو تصوّرات بنية الكون» (**الأعمال** *Œuvres*، ج 3، ص 41). أمّا في ما يتعلّق بالفوضى فإنّه لا يصعب أن نضع تماثلات بين فوضى النار وفوضى المياه، بين الأتون والدوّامات.

(2) » يلاحظ القارئ انعكاس المعنى في أصوات كلمات البيت بالألمانيّة. (المُراجِع)

على طول اليوم». آه! من يُحدّثنا عن كلّ أغاني السندان بدءاً من قاعدة سندان الدردار الذي هو سندان الإسكافيّ الذي يجعل الجلد صلباً وصائتاً وصولاً إلى السندان برأسين، الضاجّ جدّاً، سندان الصفّاح! السندان (L'enclume)! كلمة من أجمل كلمات اللّغة الفرنسية. فعلى الرغم من أنّ الكلمة لا تُعطي غير صوت مكتوم، فإنّها لا تتوقّف عن الرّنين.

لقد أعطت أناشيد السندان والمطرقة ما لا يُحصى ولا يُعدُّ من الأغاني الشعبية. تُدخل البهجة على الرّيف الساكن وتكشف عن القرية من بعيدٍ شأنها شأن النواقيس: «اضرب، اضرب، أيها العجوز كْليمْ (Clem)!... انفخ، انفخ في النار، أيّها العجوز كْليمْ، زمجرْ بشكل أقوى، اندفعْ إلى ما هو أعلى!» هكذا يُغنّي حدّاد ديكينز[1].

ولكن كلّ أغنية إنسانيّة هي مُغالية في الدلالة. وإنّما بِنوع من نداء الطبيعة يجب أن نحدّد الأصوات الشعرية الأساسية. كم كنت أحبُّ سماع مطرقة الحدّاد، من أبعد نقطة في الوادي الصغير! في الصيف الذي لا يزال في بدايته، كان هذا الصوت يبدو لي صوتاً صافياً، أحد الأصوات الصافية للعزلة. وليفهم من هو قادر على الفهم أنّ السندان يُذكّرني بصوت الوقواق. فكلاهما كان مصوّتاً من مصوّتات الحقول، مصوّت هو نفسه دائماً، ويُمكن التعرّف عليه دائماً. وكذلك، عند سماع السندان يرنّ، فإنّ أكثر أشكال الماضي نُدرةً، ماضي العُزلة، يعود إلى نفْس الحَالِم؛ أيُّ حنين استطاعت ميري ويب (Mary Webb) أن تترجمه في هذه الأسطَر البسيطة التي يتذكّر فيها محارب صليبيّ شابّ في مدينة سيينا Sienne إنجلترا البعيدة لكونه يعتقد أنّه «يسمع حدّادنا وهو يصدمُ سندانه، في دكّانه، على سفح التلّ»![2]. وكتب جورج دوهاميل

(1) ديكينز Dckens، الآمال الكبيرة *Les Grandes espérances*، الترجمة الفرنسية، ص 86.

(2) ميري ويب Marie Webb، الدّرع الحذر *Vigilante armure*، الترجمة، ص 97.

(Georges Duhamel) بشأن بيت شعر لبول فور[1] (Paul Fort): «أقف دائماً أمام أبيات مثل هذا:

«... وداعاً، أيّها الصّمت يا مَن لك رنين السندان...»،

أليس بيت الشعر هذا لقية؟» هنا يلتقي الشاعر والقارئ، معاً، بإحدى أكبر ذكريات الأذن.

4

ربّما يكون بإمكاننا أن نقيّم بشكل أفضل رهافة أُذُنٍ مُجتذَبة إذا ما قارنّاها بنفور أذن مذعورة. أليس من اللّافت أنّ أحد أكبر شعراء المدن الحدّادة، فيرهارين (Verhaeren) قد مرّ بأزمة كان يتألّم فيها من كلّ صوت -حتّى أكثر الأصوات خفّة- مثل تألّمه من ضربة مطرقة[2]. بالانطلاق من هذه الحساسية المؤلمة، كان على فيرهارين أن يغزو قيم الطاقة. وقد تابع شارل بودوان (Charles Baudouin) بعناية فائقة هذا التطوّر. فكيف يتحقّق المرور من الانطباعية السّالبة التي هي مؤلمة هنا إلى مشاركة خيالية فعّالة؟ إنّه المشكل الذي سبق أن طرحناه في فصلٍ سابق حول حُلُمية العمل. ففي الحياة الحدّادة، وعلى مستوى حلم يقظة المُشاهد، كلّ شيءٍ يُخيف، أمّا على مستوى الخيال الفعّال فكلّ شيءٍ حسنٌ لأنّ كلّ شيء محفِّز.

أكلّ شيءٍ يُخيف؟ انظروا ردّة فعل أحد أكبر المتجوّلين العاطلين، إنسان الحضارة البُحَيْرِيّة والفلاحية، رسول الحياة النباتية، اسمعوا جان جاك روسو: «هناك مقالِعُ، هوّاتٌ، مصاهر، أفران، جهاز سنادين، مطارق، دخان

(1) جورج دوهاميل Georges Duhamel، الشّعراء والشّعر *Les poètes et la poésie*، ص 153.

(2) شتيفان زفايغ Stefan Zweig، إميل فيرهارين *Émile Verhaeren*، ص 78. ذكره شارل بودوان Charles Baudouin، الرمزية عند فيرهارين *Le symbolisme chez Verhaeren*، ص 38.

ونار، تحلُّ محلَّ الصّور الرقيقة للأعمال الريفية. هذه الوجوه الشاحبة للتعساء الذين يذوبون في الأبخرة النتة للمناجم، حدّادون سودٌ، سيكلوبات بشعة تُمثّل مشهداً تستعيض به عُدَّةُ المناجم، في عمق الأرض، عن منظر الخُضرة والأزهار، والسماء الزرقاء، والرعاة العاشقين، والحرّاثين الأقوياء، على سطح الأرض»[1].

لكي يصف روسو أهوال المنجم، لم ينزل تحت الأرض: فورشة الحدادة كانت تكفيه شهادةً على رعبِ طفل. فبالنسبة لروسو، ورشة الحدادة هي كهف السيكلوب المرعبِ، وهي الملجأ الضيّق للرجل الأسود، الرجل ذي المطرقة السوداء. ألا يُقارِن حلم اليقظة، في تقييماته المتواصلة سلباً أو إيجاباً، مطرقة الحدّاد الضخمة العنيفة بالمطرقة البيضاء المصقولة، مطرقة السّاعاتيّ المحدودة الفحولة؟

في الخمّارة (*L'Assommoir*)، يبدو أنّ زولا (Zola) قد أراد أن يجعل هذا التباين أكثر وضوحاً (ص 171). فهو يُقابل توهّج المصهر و«الضجّة المُوَقَّعَة للبيطرة» بـ«الساعاتي ذي السترة الطويلة، والهيئة النظيفة، الذي ينقّب السّاعات باستمرارٍ مستعملاً أدوات صغيرة جدّاً، أمام منضدة تنام تحت زجاجها أشياء هشّة» (انظر أيضاً، ص 204).

5

إنّه إذن شبيه بدرس في الفحولة. في نوع من المشاركة العضلية والعصبية بإمكاننا أن نُحسّ حقّاً بقيمة صورة ورشة الحدّاد. وضمن هذا الشرط فقط سندركُ مزايا الصّورة الحركيّة للمطرقة. لقد أمكن تدوين هذه الصّورة في

---

(1) جان جاك روسو Jean-Jacques Rousseua، خواطر المتنزّه المتوحّد *Les rêveries du promeneur solitaire*، الخاطرة التاسعة.

مظهرها الحركيّ بذكاء في رواية لجوزيف بيريه (Joseph Peyré) عنوانها جبل سرفان[1] (*Matterhorn*) (ص 142): «أن يوجّه للقمّة البيضاء ضربات مطرقة كبيرة، أن يطرّقها، يحطّمها على السندان الذي يصل صدى معدنه إلى عظم كتفيه، هذا ما كان يُعطيه الإحساس بأنّه يوجّه قوّته، سلاحه الوحيد ضدّ مَلَلِه، ليُجهز عليه». لا يكفي أن نرى في ذلك شيئاً مبتذلاً بالنسبة إلى النفوس التي حرّرها العمل. بل في مستوى الحقّائق الزمنية ذاته علينا أن نقرأ النصّ: فلحظات المطرقة تحطّم فعلاً الزمن الضّخم للمَلَل. فطاقة المطرقة، بطردها لخبائث المعادن، تُوجّه تحليلاً نفسياً للهمّ. عندما نتابع صفحة جوزيف بيريه في تفاصيلها فإنّنا نعيش وئامَ العملِ الماديّ والشجاعة المعنوية. بفضل عمل ورشة الحدادة، تتجدّد الحياةُ داخلَ «الرأس الحجريّ» لبطل بيريه، داخل «الرأس العظميّ للجبليّ». يرتبط المَلَلُ بقطاع عضويّ معيّن، زمنه هو زمن منطقة معيّنة في الجسد؛ وإننا نعرفه عندما نسمع بقلقِ القلبَ وهو يدقّ في المحارة الرخوة للصدر. ولكن عندما ينعقد السندان بالكتف، فإنّ زمن المللِ لا يمكنه أن يتسلّلَ إلى الكائن برمّته. لنقم بتجربة الرؤية الباطنية للعمل الفعليّ، للعضلات التي تفعل مع الأدوات ضدّ المادّة، وسيكون لنا ألف دليل على تشكّل زمنٍ فاعلٍ، زمن يرفض قلق الزمن المهموم، الزمن الضّجِر، الزمن السّالب.

إنّ لحظة الحدّاد هي لحظة متوحّدة جدّاً ومتضخّمة في نفس الوقت. تؤهّل العامل للسيطرة على الزمن، بفضل عنف اللحظة.

---

(1) إحدى قمم الألب السويسريّة وأشهر جبل في سويسرا، اسمه بالفرنسيّة Le Cervin، وضع الكاتب الفرنسيّ اسمه بالألمانيّة (*Matterhorn*) لأنّه يقع في الجانب الناطق بالألمانية من البلاد. (المُراجِع)

6

كلّ شيء يكون ضخماً داخل ورشة الحدادة: المطرقة والمِلقطُ والمِنفاخ. كلّ شيء يُوحِي بالقوّة، حتّى في حالة الراحة. وهو ما دوّنه دانونتسيو[1] (D'Annunzio): «جوٌّ فريدٌ داخل ورشة الحدادة، حتّى عندما لا تزمجر النار أبداً، ذلك أنّ الأدوات، والأجهزة، وكلّ أدوات الحدّاد، حتّى عند عدم استعمالها، تعبّر عن ذلك الجوِّ، بفضل شكلها، وغايتها، بل إنّي لأجازف بالقول إنّها توحي بالقوّة التي سوف تُستعَمل بها». هكذا يريد حقّاً حلم يقظة الأشياء الكبيرة والقويّة: حلم القوّة هذا يقوّي الحالِمَ. يوقظه، ينتشله من عطالته، وينقذه من ضعفه.

وأيُّ مفاجأة كبرى أن ينفُخَ منفاخ كبير بهدوء تامٍّ! إنّ له نفخاً جيّداً، إنّه ينفخ طويلاً. إنّه نفخٌ أبويّ، لا بل يتجاوز الأب.[2] إنّه يُحاكي الأنفاس

(1) دانونتسيو D'Annunzio، تأمّل الموت *Contemplation de la mort*، الترجمة، ص 23.

(2) يُقارن باشلار هنا بين نفخ الأب في الكير ونفخ منفاخ الحدّاد، وهو لئن اعتبر أنّ نفخ المنفاخ شبيه بنفخ الأب، في هدوئه وطوله واستمراريته، فإنّه، لا محالة، يتجاوزه. ولكن في نصّ آخر من «التّحليل النّفسي للنّار» يمتدح باشلار طريقة أبيه في إشعال الموقد والعناية به، فيقول: «عندما كنت مريضاً، كان أبي يقوم بإشعال الموقد في غرفتي. وكان يبذل عناية قصوى في إقامة الحطب على الخشبة الصغيرة وفي إلقاء حفنة النشارة من خلال الأثفية. لقد كانت بمثابة حماقة كبيرة لديه أن ينسى إشعال الموقد. ولم أكن أتخيّل أحداً بوسعه أن يضارع أبي في القيام بهذه المهمّة التي ما كان يندب أحداً للقيام بها. والحقّ لا أظن أنّني أوقدت ناراً قبل أن أبلغ سنّ الثامنة عشر، وأنا ما أصبحت سيّداً لمدفأتي إلاّ عندما بدأت أعيش بمفردي. ولكن فنّ التّحميش الذي تعلّمته من أبي قد بقي لديّ كنوع من العجب. وكنت أُوثِرُ، على ما أظنّ، التخلّف عن درس في الفلسفة، على أن أتخلّف عن إشعال موقدي الصباحيّ». (G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1937, p. 22) كتب رينيه باسرون: «نلقي تحيّة إجلال على هذه النيازك التي ظهرت لا ندري من أين، [مفكّرين هم] غالباً عصاميّون، ولكنّهم مع ذلك حاضرون داخل المؤسسات، أو على هوامشها. أنموذج: باشلار الذي حمل معه إلى باريس، حسب كانغيلام، فلسفة «ريفيّة».

(René Passeron, *La naissance d'Icare. Eléments de poïétique générale*, Éditions presses universitaires de Valenciennes, 1996, p. 186). (المُترجم)

الكبرى، ويتجاوزها. يحدّثنا المحلّلون النفسيّون عن نوع من الرّبو النفسيّ، ربو ينعقد حول عُقَدٍ لاواعية. وهكذا يربط الدكتور ألّندي (Dr Allendy) مخاوفه الخاصّة بربْوِ أبيه. وهو كان سيُشفى، كما يقول، لو كان بإمكانه أن يمحو ذكرى يعلم الله ما هي من ذكريات أبيه ذي التنفّس المتقطّع: «يتعلّق الأمر بالنسبة لي بالاتّحاد بهذا النافخ»[1].

يبدو أنّ لهذه العقدة التي وضعها عالم النفس في المستوى العائليّ، جذوراً أكثر عمقاً. فكلّ إبداع مُطالبٌ بأن يُذَلِّلَ حَصْراً نفسياً معيّناً. فأن نبدع هو أن نحلَّ حصراً نفسيّاً. إنّنا نكفُّ عن التنفّس عندما نُدعى لبذل مجهود جديد. على هذا النحو سيكون هناك نوع من ربو العمل في بداية كلّ تعلّم. فرؤساء العمل والأدوات، والمادّة المُلغزة، كلّ ذلك مجتمعاً هو موضوع حصرٍ نفسيٍّ. ولكنّ العمل يحمل في ذاته تحليله النفسيّ الخاصّ، تحليل نفسيّ يمكنه أن ينقل فوائده إلى كلّ أعماق اللّاوعي. «الاتّحاد بالنافخ»؟ لماذا لا يكون الاتّحاد بالمنفاخ؟ أفلا يُعطي التنفّس البطيء والعميق لمنفاخ المصهر الخُطاطة الحركيّة لفعل التنفّس؟ ألا يمكن أن نأخذ منه أنموذج التنفّس المنطوي على ذاته والمنفتح على الخارج في نفس الوقت؟ فهذا إذن تنفّس يعمل، تنفّس يقوّي النار، تنفّس يضيف شيئاً ما للمادّة المُضْطَرِمَة. عندما كان خيميائيّ ينفُخ في ناره، كان ينفحها بقوّةٍ جفافٍ، هي أداة لمقاومة ضروب من الضعف السائل المُخاتل. إنّ كلّ نَفَسٍ، بالنسبة لمن يحلم، هو نَفَسٌ مُحمّلٌ بتأثيراتٍ جمّة.

تنظّم حُلُميّة الأشياء هذه الأحلام الملتبسة للاوعي العامل وتيسّر الانخراط في العمل. إنّ جزءاً كاملاً من مأساة غ. هاوبتمان (G. Hauptmann) (الناقوس المغمور *La Cloche engloutie*، ترجمة هيرولدHerold، ص 145)، يتحرّك بفعل الطاقة الرمزية لورشة الحدادة: «لقد شُفيتُ، تجدّدتُ! أحسّ

(1) ألّندي Allendy، يوميّات طبيب مريض *Journal d'un mdecin malade*، ص 88 و93.

بذلك في كامل جسدي... أحسّ به في ذراعي، التي هي من حديد، في يدي، الشبيهة بمخالب صقر، تنغلق وتنفتحُ في فراغ الهواء، مُشبعةً بالتحفّز وبإرادة خلّاقة». هذا المخلب الحديديّ هو حقّاً الملقط الموضوع فوق السندان، والذي يهبُ نفسه للعمل. إنّه، في الانتظار، إرادةٌ للمسك، للشدّ بيدٍ واثقة، إرادةُ حجزٍ. إنّ كينونة العامل تتجدّد بنوعٍ من وعي الأداة، بإرادة العمل المجهّز بالأدوات جيّداً.

7

هذه اليد المدعومة بملقط لا يُصيبه وهنٌ، هذه اليد المنخرطة في عملها، ها هي لم تعد تخاف الاحتراق. ومن جهة أخرى، وضدَّ الاحتراق، ينتصب الحوض هنا كوَعْدٍ بالإنقاذ الذي يعبّر عنه غيرهارت هاوبتمان (Gerhart Hauptmann) بشاعرية (ص 168): «أسرعْ إلى الحوض! إنّ حورية البحر ستبرّد أصابعك بطحالب خضراء». عبر الحوض، تنزلق حورية البحر في كهف النار. يتحصّل التناقض الماديّ للسِّقَايَة[1] هنا على العديد من الصّور الماديّة والحركيّة التي تفرض علينا أن نخوض في بعض التفاصيل.

من منّا لم يسمع تلك الصّرخات -هل هو يأس أم حَنَق؟- يُصدِرها الفولاذ المَسْقِيّ، الصوت الحادّ للحديد الساخن عندما يهاجم الماء العميق؟

«... وآخرون يغمسون في حوض البرونز الذي يُفرقع...»[2]

---

(1) سقاية المعدن trempe: لتصليد مادّة معدنيّة، تُرفع حرارتها في مرحلة أولى إلى درجة معيّنة حسبَ نوعيّتها، وذلك بتسخينها في فرن أو «سقايتها» في مغطس من الملح أو من الرصاص الذائب؛ ثمّ تأتي مرحلة ثانية تتمثّل في تبريدها بسرعة باستخدام الماء أو سواه. (المُراجِع)

(2) فيرجيل (Virgile)، الإنياذة *Énéide*، 8، 450. انظر الزراعيّات *Géorgiques*، 4، الترجمة، ص 172.

تقوم هذه الهزيمة المفاجئة للنار بإدماج الجدليّات الكبرى للسادية وللمازوخية بسهولة. فإلى من ستنتصرون؟ للنار أم للماء، للمبدأ الذكوريّ أم للمبدأ الأنثويّ؟ وبأيّ انقلاب مفاجئ للقيمة تتكلّمون عن فولاذ مَسْقِيّ جيّداً مثلما نتكلّم عن رمزٍ لقوى لا تُقهَر؟

ولكنّ فائضاً من أحلام اليقظة يتولّد فيّ عندما أعيش من جديد قوى الماء. لا أستطيع أن أكون مُحايداً في هذه المعركة الضروس بين النار والماء. وما زلتُ أذكر ملقط النّار[1] المحمرّ الذي يُغمس في الخمر المرتجفة. هذا الدواء الحديديّ كان يأتي إذن بكلّ مفعولاته. كان يُشفي كلّ شيء، الجسم والروح، وهو يُشفي من قبلُ الطفلَ الحالم بتأثير من الصّور الكبيرة. يكفي من بَعدُ أن نفتح كتاباً قديماً حتّى نفهم أنّ **الخمر الحمراء التي أطفأت الحديد الأحمر** قد انتصرت على اليَرَقَان. مرّة أخرى، يمكننا أن نقرأ عند شابتال (Chaptal)[2]: «الحديد هو المعدن الوحيد غير الضارّ، فهو، بحُكم تماثله الكبير مع أعضائنا، يبدو وكأنّه أحد عناصرها. وآثاره، هي، عامّةً، أن يقوّي». قريباً جدّاً من أحلام اليقظة المتعلّقة بالملقط المُحمّر في النار والمغموس في الخمر، يمكننا أن نضع الممارسة الخيميائيّة الطويلة للمياه المعدنية التي يمكن الحصول عليها عبر إخماد المعادن المُسخّنة. إنّها طريقة صباغة ذات غايات طبّية[3].

---

(1) ملقط النار (ويُدعى أيضاً «السّطام») tisonnier: قضيب حديديّ تُحرّك بِه النّار أو الجمرات في موقد. (المُراجِع)

(2) شابتال Chaptal، ج 2، ص 346. [لا يذكر باشلار مؤلّفه الذي يقتبس منه. ولجان أنطوان شابتال Jean-Antoine Chaptal، وهو عالِم بالكيمياء وطبيب وسياسيّ فرنسيّ (1756–1832)، مؤلّفات عديدة في تطبيق الاكتشافات الكيمياوية على الزراعة العلميّة والتقنية، ومنها كتابه الأخير: **الكيمياء مطبّقة على الزراعة** *Chimie appliquée à l'agriculture*، الصادر في 1823. المُراجِع].

(3) انظر فرانسيس بيكون Francis Bacon، **أمشاج، أو التاريخ الطبيعيّ في عشرة قرون** *Sylva Sylvarum, or a natural history in ten centuries*، الترجمة، ديجون، السنة 9، I، ص 224.

إنّ المثال الأعلى لـ«صحّة من حديد» يتّخذ هنا مقوّماً حميميّاً، جوهرانياً، مقوّماً لم يعد له من تأثير في قرننا ذي الاستعارات المبرَّدة[1]، ولكن يجب أن نعيشه من جديد إذا أردنا أن نفهم كلّ تثمينات ورشة الحدادة، المهنة العظيمة الصحّية حركيّاً وجوهرانياً substantiellement.

إذا حاولنا، من جهة أخرى، أن نُرمّم مسلك الأحلام التي يمكنها أن تُعدَّ لاكتشاف الفولاذ، فقد نرى أنّ هذا الانتصار التقنيّ مَدِينٌ بأشياء معيّنة للصّور الأولى. ويجب علينا مع ذلك، ولكي ندخل في مسلك الأحلام هذا أن نغادر المنظورات التي كانت موضوعيّة ومعقولة قبل الأوان. وحدها عقلانية في حالة خمول يمكنها أن تضطلع بحرّيةٍ مثلِ هذه الأحلام.

ألا نقوّي بانخراطنا في الصّور الأولى مفعولات السقاية بإثارة تنافس عُنْصُرَي الحديد والماء، رافعين إلى البياض السّاطع لونَ الحديد الأحمر، مُثلّجين في مقابل ذلك الماءَ البارد، بوضع هذا الماء البارد في الحوض، ما فوق البارد، المنبجس من العَيْن العميقة، من العين التي لا قرار لها الموصوفة في الحكايات والأساطير، والتي نعثر عليها دائماً، عندما نبحث جيّداً، في ظلّ الغابة المجاورة. لِنَضَعْ إذن آلهة في كلّ مكان، في اللّهيب وفي الماء، وسنفهم أنّ السّقاية هي صراع آلهة.

ولكن لنعطِ شكلاً أكثر تواضعاً لأحلام يقظتنا الماديّة ولنبحث عن المعنى الاختراعيّ لهذا الصراع بين العناصر.

إنّ معظم مؤرّخي العلوم والتقنيات يتغاضون عن أحلام اليقظة الأوّلية،

---

(1) إنّ بول بورجيه Paul Bourget (المُريد *Le Disciple*، نشرة نيلسون، ص 159) يُعطي بسهولة إلى دم نبيل أثراً حديديّاً. فتَحْتَ الوجه ذي السحنة السمراء الداكنة للكونت أندريه، يرى دماً يجري «ثريّاً بالحديد وبالكريّات». حديد وكريّات، مستويان من التفكير يجمعان بين قرون، ويكشفان طريقة مفرطة في الأدبية في أن يكون المرء مشخّص الكلام بأبخس الأثمان.

معتبرينها خيالات. فهم يعودون على الفور إلى معرفة نفعية تبدو لهم بمثابة نتيجة لمعرفة تجريبية واضحة. فبالنسبة لهم نحن نسقي الحديد لنحصل على الفولاذ لأنّه سبقَ الاعتراف بأنّ الحديد يحصُلُ بفضل السقاية على اللّيونة والصلابة. لكن كيف كان بالإمكان خوض هذه المغامرة؟ إنّ بضع صفحات **معجم التقنيات** لفيلدهاوس (Feldhaus) تعبّر أحسن تعبير عن هذه الوضع الساذج، عن هذه الماديّة السابقة لأوانها. إنّ نوعاً من الماديّة الخارجية يحجُبُ الماديّة العميقة، الماديّة الحالمة. يُعربُ فيلدهاوس في مقاله[1] **الاعتقادات الخرافيّة في التقنية** *Aberglaube in der Tecknik* عن دهشته من وجود أكثر التطيّرات جنوناً في كتب تقنيّي العصر الوسيط. وهو يميّز بين ثلاثة أنواع من الكتب: كتب التبحّر المعرفيّ وكتب الفيزيائيّين وكتب التقنيّين.

أمّا بالنسبة لكتب التبحّر المعرفيّ، فيقبل فيلدهاوس بأنّ كلّ ما قيل يُعاد قوله. وهو يقبل عن طيب خاطر، على سبيل المثال، بأن نروي آراء بلينيوس (Pline)، التي هي خلاصة جيّدة للتقوّلات حول الطبيعة.

أمّا بالنسبة لفيزيائيّي العصر الوسيط الأرسطيّ، فيقبل فيلدهاوس أيضاً بانغلاقهم في أحكامهم المسبقة النظرية. فالتجربة، بالنسبة إليهم، مثلما يقول، ليست إلّا «شيئاً ثانوياً»؛ والاحتفاظ بالأفكار المذهبية وبتسلسلها هو المثل الأعلى الذي يمكنه إخضاع كلّ شيء، بما في ذلك التجربة.

أمّا بالنسبة لكتب التقنيّين، فإنّ تسامح فيلدهاوس يتوقّف: «ولا يمكن أن يكون الحال على نفس الشاكلة بالنسبة للتقنيّ الذي يشتغل بصورة يدوية». فالعمل بالنسبة للتقنيّ، هو مُختزِلُ كلّ الأحلام. ولكن كيف نفسّر وجود وصْفات عديمة الفائدة بشكل واضح داخل الكتب التقنية للعصر

---

(1) ف. م. فيلدهاوس Feldhaus، **تكنولوجيا الماضي والزمن التاريخي والشعوب البدائيّة** *Die Technik der Vorzeit, der geschichtlichen Zeit und der Naturvölker*، ص 3.

الوسيط؟ لا يمكن أن يكون ذلك، حسب فيلدهاوس، إلّا طريقة لحجب وصْفات سرّية يُمرّرها المعلّم إلى مُريده؛ وهي أيضاً طريقة للسخرية، بين المُتسارّين أو الملقَّنين، من الانتباه المنذهل للجهّال. وهكذا سيكون للورشة خرافاتها، حكايات معلّمها الكبير. ولكن هذه الحكايات ستكون متأثّرة بزيف فريد من نوعه. لا شكّ أنّ من قَدَر الحكاية أن تتطوّر من الأُحْجِيَةِ إلى المُخاتلة، من العاطفة إلى السّخرية، ومن الرمز إلى الجناس التصحيفيّ. ولكن لماذا تكون ورشة الحدادة أقلّ صدقاً من ركن الموقد، وأكثر خداعاً منه؟ ولِمَ ازدراء حكايات العمل؟ أوَ ليس العكس تماماً هو الصحيح؟ وأنّه عندما تكون قوّة التحويل في ذروتها تبدأ الأحلام بالتكاثر؟ هل يجب علينا أن نذكّر أنّ ورشة الحدادة في العصر الوسيط تحتفظ بكامل ماضي المنجم والعِدَانة حيّاً، وأنّ للحدّاد شرف صناعة الحديد باستعمال الحجارة؟ كتب تيوفيل (Théophile) حوالى سنة 1100 أنّ المرء يستفيد من «غمس الحديد في بول تيس أو في بول طفل ذي شعر أصهب». ويقول فيلدهاوس ذاته إنّه غالباً ما أُعيد طبع هذا النصّ. فمن أين يأتي هذا الإخلاص للخُرافة ما دامت وصفتها لم تعد فاعلة تماماً؟ حسب رأينا، إنّها تُلبّي على الأقلّ حاجة إلى الخرافة. فالوصفة المخصوصة تُعطي الحقّ في استدعاء وصفات مخصوصة أخرى، إنّها تعطي مسلكاً لأحلام اليقظة الأوّلية التي تريد دائماً أن تكون القيمة الماديّة مرتبطة بقوى عضوية. إنّ السقاية بالبول هي استيهام نفسيّ قابل للتفسير. ولن نحتفظ منها إلّا بالتخمين التالي: في لحظة غمْس الحدّاد الحديد الأحمر في الماء البارد، فإنّ مجموعة كاملةً من الأحلام تقوم فيه، أحلام شبقية نسبيّاً، أحلام موضوعيّة نسبيّاً، أحلام كونيّة نسبيّاً. إنّ صراعات القيم هي أيضاً صراعات جارحة. فبول التيس يأتي بصورة ما ليَشْتُمَ ماديّاً الحديد الممتلئ ناراً. بإمكاننا أن نؤلّف كتاباً كاملاً إن نحن قيّمنا، من زاوية نظر الحُلُمية، امتلاك الحديد المتزامن للصّلابة واللّيونة بفضل السّقاية.

وفي الواقع، تمثّل السقاية فرصة لما لا نهاية له من **أحلام يقظة اللّطافة**، أي في الأسلوب الذي نتكلّم فيه عن روحِ **لطافة**. نتخيّل دون حجّة كبيرة أنّ كلّ طريقة تساهم في تمييز المعدن المَسقيّ. إذ يؤكّد بليز دو فيجنير (Blaise de Vigenère) (مرجع سابق، ص 128)، على سبيل المثال، أنّ المعدن، وبفعل السّقايات الماهرة، «يكون أقلّ تُرابية من الحديد». فالفولاذ الدمشقيّ قُدَّ من حديد سبقَ «تلطيفه من خشونته الصّارخة». ولكي نتحصّل على هذه «اللّطافة» فإنّنا نقوم **بتلطيف** المعدن في زيت الزيتون الذي نكون غمسنا فيه أوّلاً الرصاص المُذاب العديد من المرّات. من الرصاص إلى الزيت ومن الزيت إلى المعدن تُفعّل على هذا النحو مُشاركات **اللطف**، وأحلام يقظة تلطيف المادّة. إنّ مثل أحلام اليقظة هذه تكشّف لنا عن عِدانةٍ مجازيّة برمّتها.

بالإضافة إلى ذلك، إنّ التفسير بتفكير مضلّل، مثلما يقترح فيلدهاوس، يضرب صفحاً عن بعض صفحات الموسوعة التي تمثّل بأحسن ما يكون التقنية معروضةً في واضحة النهار، دون اهتمام بأسرار يجب حفظها[1]. وبإمكاننا أن نقرأ فيها أيضاً ممارسة السّقاية في ماء وضعنا فيه صُرّةً من الثوم لنقعها. لا ريب أنّنا بعيدون تمام البعد عن بول التيس. فالأحكام المسبقة الصغيرة تطرد الكبيرة. ولكن يكفي أن يبقى حكم مسبق صغير حتّى يصبح لأحلام اليقظة الحقّ في الوجود، ويجعلنا المعدن القابل للتأثّر بالثوم نحلُم بِعِدَانَةِ النباتات الطبّية. لقد انفتح باب أحلام اليقظة الكونيّة.

ثمّ إنّه يكفي أن نتفحّص مليّاً ملحمةً حقيقيةً للعمل مثلما هي حال لـ**«كالفالا»** (*Kalevala*) لإلياس لونروت (Elias Lönnrot) لنُدرك أنّ

---

(1) في كتاب **العِدانة** (*Métallurgie*)، لباربا Barba، المترجَم [عن الإسبانيّة] في 1751، نجد ممارسات عديدة للسّقاية. وهذه واحدة منها: «مِرّة ثور، عُصارةُ حُرَيق، بول بارد لخمسة أيام، ملح، خلّ مقطّر إلى أجزاء متساوية. قوموا بإحماء حديدكم واسقوه في هذا السائل فسيصبح صلباً إلى أبعد الحدود».

الوصفات الناجعة لا يمكنها أن تتوافق إلّا مع مظهر خاصّ لنفسية العامل. ففي **الكالفالا**، تستنفر السقاية من المعدن كلّ القوى الكونيّة. فلنقدّم العناصر الأكثر تمييزاً لأحلام اليقظة هذه التي تتجاوز الواقع من كلّ جانب (ترجمة بيرّيه، منشورات ستوك Stock، ص 114):

«لسان الحديد لن يولد،
فَمُ المعدن لن يأتي،
الحديد لا يستطيع أن يتصلّب
إلّا إذا وُضع فجأةً في الماء.
الحدّاد إلمارينين[1]
يفكّر لبرهة؛
ثمّ يتزوّد بالرّماد
يُعِدُّ ماء الغسيل
ليُصلّب فيه المعدن،
وليسقيَ فيه الحديد المُطرَّقَ.
تذوّق الحدّاد هذا الماء،
وتفحّصه بعناية فائقة؛
ثمّ صدح بكلماته:
هذا الماء لا يمكنه أن يصلح لي
لتصليبِ معدني،
لجعلِ حديدي صلباً».

---

(1) إلمارينين Ilmarinen: يُسمّى أيضاً Seppo Ilmarinen، أي الحدّاد الأزليّ، أحد شخوص الميثولوجيا الفلّنديّة، ويظهر خصوصاً في كالفالا Kalevala، الملحمة التي كتبها إلياس لونروت Elias Lönnrot (1802–1884). (المُراجِع)

لا بدّ من قوى أكثر قِدماً وأكثر عذوبةً. يأمر حدّاد الخرافة الفلندية النّحلة بأن تذهب للبحث عن نبيذ العسل في «ستّ زهرات جميلة» كائنة في أعلى «قشّاتِ حشيش سِبعٍ». ولكن دبّوراً سمع هذا الطّلب وعوضَ العسل، عوضَ خُلاصة السماء، جلب سموماً سوداء. الدبّور:

«ألقى من سمّ الثعابين
وقيح الدّود الأسود
وحامض النمل الدّاكن
ولُعاب الضفادع
في ماء سقاية المعدن؛
في وعاء تصلّب الحديد».

على هذا النحو تأتي موادّ الشرِّ الممتزجة بموادّ الخير لتفسير ازدواجية الحديد الذي سيعطي الأداة والسيف. وتنتهي القصيدة بفعل المعدن الدّمويّ.

كيف لا نعترف إذن بأنّ السّقاية تُدخلُ بصورة بدئيّة تثمينات بعيدة جدّاً عن القيم البسيطة للمنفعة؟ وإنّنا لنسيء من جهة أخرى طرح المشكل إذا ما أثرنا مباحث سحرية. هذه المباحث موجودة، والعلاقة بين السّحر والتقنية قد فُحِصت بدقّة. ولكنّ السّلطة الحُلُمية التي نستند إليها مختلفة عن السلطة السّحرية. وهي تتوافق مع مستوى غامض نسبياً، ومع تحديدات غير دقيقة نسبياً. إنّها بالتحديد منطقة الخيال البسيط للمادّة، منطقة حُلُمية العمل.

من جهة أخرى بإمكان خيال المادّة المُعَدّةِ داخل ورشة الحدادة أن يستسلم لاستردادات حلُمية أكثر قِدَماً من هذه الصّور الحركيّة للسّقاية. فالحدّاد عندما يكون قد رشّ ناره ليعطيها تألّقاً أكبر، إنّما هو يُشاركُ في أحلام يقظة ماديّة عميقة. وهو يعلم جيّداً أنّ إسرافاً في الماء، أنّ ماءً كثيفاً سيُغرّق

النار. ولذلك يستعمل المرشّة باعتدال. إنّه حقّاً لَنَدىً ذاك الذي ينقله إلى نار المصهر، ندى نافع مزوّد بكلّ قيمه. فلا نندهشنَّ إذن من أن تكون هذه الممارسة التي تتمثّل في رشّ الماء على النار مصدر الاستعارات التي يوصي من خلالها الطبُّ بأن ننعش نار الحياة بغسلات خفيفة[1].

في بعض أحلام اليقظة، يُحقّقُ المِصْهَرُ نوعاً من التوازن الماديّ بين النار والماء. على هذا النحو، يُعطينا غوته (Gœthe)، في صفحة عجيبة، جدليّة الصراع والتعاون بين الماء والنار. لنُتابع إذن حلم يقظته أمام المصهر[2].

في لحظة أولى «يُلَيّنُ الحدّادُ الحديدَ مُضرماً النار التي تَسحبُ من قضيب المعدن ماءه الزائد». وهكذا يحتفظ قضيب الحديد بماء متبقّ، لا يزال محمّلاً بلذاعة المنجم. تُجفّفُ نار المصهر هذا الحديد الرطب.

وهذه الآن اللحظة الثانية لحلم اليقظة الماديّ: «ولكنْ، وبمجرّد أن يُطهَّر الحديد، حتّى يُضرَبَ ويُرَوَّضَ، ثمّ، بتغذيته بماءٍ غريبٍ، نُعيد له قوّته». وهكذا تقوم السّقاية بإدخال الماء في الحديد، وهي يُحْلَمُ بها كمشاركة للماء في الحديد المطروق.

يمكن لصفحة غوته أن تصلُح كاختبار للتمييز بين قِيَم تفسير حُلُميّ وقِيَم تفسير عقلانيّ. وإننا لَنُربِكُ بالأحرى ناقداً يدّعي إرجاع الصّور إلى الإدراكات الحسّية. بإمكاننا أن نتفحّص كلّ ألوان ورشة الحدادة، وأن نصف كلّ حركات الحدّاد، فإنّنا لن نجد أيّ مبرّر لهذه الألعاب الماديّة للماء وللنار.

وعلى العكس من ذلك، فإنّ الناقد الذي يتبع الشاعر إلى حدود المركز

---

(1) انظر دانيال دنكان Daniel Duncan، تاريخ الحيوان أو معرفة الجسم الحيّ *Histoire de l'animal ou du corps animé*، باريس 1687، المقدّمة.

(2) غوته Goethe، حِكَم وأفكار *Maximes et rélexions*، ترجمة جنفييف بيانكي G. Bianquis، ص 248.

الماديّ للصّور لن يدهشه أن يقود حلمَ يقظة معمّقاً إلى هذه الدرجة إلى مغزى أخلاقيّ أو أمثولة. تنتهي صفحة غوته في الواقع بالاستناد إلى الصّورة المشهورة للرجّل الذي أمكن «تكوينه» من لدن معلّم. سنخلّص هذه الصّورة الأخلاقية من ابتذالها إنْ نحن استسلمنا للمشاركات التي قمنا بضبطها للتوّ. وبإمكاننا من جهة أخرى أن نقرأ الوثيقة في الاتجاهين، وعوض أن نبدأ من الصّورة، يمكننا أن نبدأ من الأمثولة. عندها سنعرف أنّ صورة غوته هي تأمّل أخلاقيّ للعمل. ودون تبادل بين القيم الجمالية والقيم الأخلاقية، تظلّ صفحة غوته خاملة.

إذا كانت أحلام يقظة السّقاية كثيرة جدّاً وحرّة جدّاً، فربّما كان بإمكاننا أن نأخذ لحسابنا أحلاماً للبخل الماديّ التي تُصاحبُ، حسب اعتقادنا، أحلام يقظة السّقاية. هل سنترك الحديد الحارّ، الحديد المُثرى بكلّ قوى النار، يفقد بكلّ رخاوة اللّهب والحرارة؟ لا، إنّنا بغمسه فجأة في الماء المُثلّج، نحلم بطريقة تحجز داخل المادّة كلّ قيم النار. يكفي أن نحلم ماديّاً، أن نستسلم بكلّ خيالنا الماديّ لأحلام ثراء الموادّ، للأحلام القويّة، حتّى تكون لدينا فكرة سجن النار داخل الحديد بواسطة الماء البارد، سجن الحيوان المتوحّش الذي هو النار داخل سجن الفولاذ. عندما يصف فاغنر (Wagner) سقاية «نوتُنغ» (*Nothung*)، سيف سيغفريد (*Siegfried*) الأسطوريّ، يكتُبُ: «في الماء سالت صهيرةُ نار، فتسرّب منها غضبٌ مسعورٌ صافِرٌ، روّضه البرد القاسي». إنّ «الترويض» لا يعني «الإجهاز على الشيء»، بل «تطويقه». كذلك نقرأ في كالفالا (مرجع سبق ذكره، ص 115). في حوض السقاية:

«تملّك المعدنَ الحَنَق،
وبدأ الحديد في العصف».

وإننا لَنَجِدُ في الخيمياء العديد من الصّور الأخرى للنّار التي وقعت في الفخّ، للنّار المسجونة. إن السّقاية عبرَ حجز النّار هي حلم سويٌّ. إنّها حلم من أحلام ورشة الحدادة.

والآن تنتظم كامل غنائية السيف المتلألئ. فالسيف لا يعكس فقط أشعّة الشمس. بل إنّه يعكسُ في المعركة، وبفعل الاصطدام، النار المسجونة. إنّه سيتلألأ، لا بفعل الانعكاس، بل بفعل تأثيره الباطنيّ، لا بفعل عنف الضربة، بل بفضل بَسَالَةِ معدنه. إنّ «حرارة» المعركة موجودة من قبلُ بالقوّة في «نار» السّيف المَسْقيِّ ببطولة. إنّ السيف المَطروق والمَسقيّ مع كلّ أحلام ورشة الحدادة هو مادّة بطولة. إنّه أسطوريّ، في مادّته، قبل أن يمتلكه البطل.

لا شكّ أنّ أحلام اليقظة ستتوقّف، وبمجرّد أن ينتهي العمل، سنعرف أنّ المعدن المَسْقيَّ قد أصبح أكثر صلابةً، وسنرى أنه يُجَدِّدُ الحديد الذي بَرَدَ بكسلٍ. ولا تأتي هذه التجارب الموضوعيّة إلّا لتؤكّد أحلام يقظة أوّلية. وهكذا تكون أحلام اليقظة فرضيّات حُلُمية حقيقية إنْ بحثنا قليلاً لوجدنَا في أساسها التقنيات الأكثر وضوحاً.

إنّ أحلام اليقظة العميقة هذه هي التي يجب أن نوقظها إنْ نحن أردنا أن نعطي للصّور الأخلاقية كلّ قواها، أو بصورة أدقّ إنْ أردنا أن نعطيَ للأخلاق قوّة الصّور. فالطبع المَسْقيّ بعناية لا يمكن أن يكون كذلك إلّا بضدّية صريحةٍ ومتعدّدةٍ، عندما نفهم جيّداً أنّ السّقاية هي بمثابة هروب، وأنّها تنتصر في صراع بين العناصر، من عمق الموادّ ذاته. ولن يعطينا مبحث الاشتقاق (الإيتيمولوجيا) غير دلالات بلا نجوع ولا أثر، دلالات اسميّة. والقيمة الواقعية للكلمات لا توجد إلّا في أحلام اليقظة الأوّلية.

8

الآن وقد تابعنا بعض أحلام يقظة الأداة، سنعمل على التعرّف على جمال أدبيٍّ مخصوص لورشة الحدادة. إنّ ورشة الحدادة هي في الواقع أنموذج لوحة أدبية. وهي تعطي الفرصة لتحرير مقالة أدبية على الطريقة الفرنسية، مقالة يمكن تحريرها بيُسْرٍ لا سيّما وأنّها تتمتّع بمركز: الحديد المطروق على السندان. مركز الألوان هذا هو أيضاً مركز للفعل. على هذا النحو تبدو لنا ورشة الحدادة كوحدة للعمل يجب أن تُقارَنَ في الدراما الجميلة للنشاط اليوميّ بمُقتضيات وحدة الفعل التقليدية. بإمكان ورشة الحدادة أن تصلُحَ إذن لتحديد معنى اللّوحة الأدبية.

في اللّوحة الأدبية، نرسُمُ بالأسماء ونصوّر بالنّعُوت. فمجموعة الألوان الأدبية هي بالطبع محدودة مقارنة بمجموعة ألوان الرسّام. فليس لها إلّا بعض الكلمات الواضحة، المفرطة في الوضوح، وإلّا بعض الكلمات ذات الجرس القويّ لترجمة كامل سلّم الألوان والأصوات. ولكن هناك بالتحديد تثمينات باطنية تثير لُوَيْنَاتٍ أدبية. ففي ورشة الحدادة يكون حوار الألوان البسيطة بين الذهبيّ والأسود. وسيزداد هذان اللّونان تألّقاً إذا كان بإمكان الكاتب أن يقوّي التباين بينهما لا فقط إلى حدود احتداد التعارُض، لا بل أيضاً إلى حدود العناية بمظاهر الازدواج.

لنُعطِ مثالاً على الأعماق العاطفية لهذ اللعب للّونين البسيطين. فلقد بيّن شارل بودوان Charles Baudouin، في دراسته الجميلة حول رمزية فارهارين، تواتر تعارض الأسود والذهبيّ في أثر الشاعر. وأكّد على جمال الصّور التي تتلاعبُ بهذا التعارض. وقد اندهش من العنوان الغريب لأثر من آثار الشباب، **المشاعل السّود** *Les Flambeaux noirs*[1]: يقول شارل

(1) إنّ حلم اليقظة بخصوص النار السوداء، المتواتر جدّاً عند الخيميائيّين، هو من جهات مختلفة =

بودوان (مرجع سابق، ص 122)، «إنّها العبارة الأكثر اختصاراً لصدام الذهب والأبنوس، لصدام النار والأسود». وبإمكان حكم بودوان أن يتلقّى، حسب رأينا، حجّة إضافية، إذا ما انتقلنا من خيال الألوان إلى خيال الموادّ والقوى. وليس عبثاً من جهة أخرى أن ترِدَ كلمة صدام تحت قلم المحلّل النفسيّ. أيْ نعم، إنّ الكثير من قصائد فارهارين هي نتاج لـ«صدام الذهب والأبنوس» أو، بصورة أدقّ لصدام الأبنوس ضدّ الذهب، لصدام المطرقة السوداء ضدّ الحديد المتلألئ في الحركيّة الجبروتية لورشة الحدادة. إنّ الذهبيّ والأسود لم يَعُودَا مجرّد لونين يوضع أحدهما إلى جانب الآخر ليتبادلا قيماً ضوئية أمام نظرة معمّقة. إنّها موادّ. إنّها موادّ في حالة صراع. توحي بصراع الحديد والذهب، صراع يجب على الكاتب أن يجد له، في ما سيأتي من أثره، كلّ المشاركات التي تحرّك شجاعة العامل. إن الحدّاد، في تحويلٍ لكلّ القيم الماديّة، يطرد الذهب من الحديد. والحديد المطروق لا يمكن أَن يكون إلّا أفضل إذا فَقَدَ ثرواته المتوهّجة. سيربحُ صلابة مادّة لا تُقهَر. فجأةً تَصبحُ للألوان طاقة. إنّها تدلُّ على طاقات إنسانيّة.

تتضاعف اللوحة الأدبية لورشة الحدادة إذن بدراما ماديّة ذات وحدة عمل فائقة. وبإرجاع كلّ هذه الصّور وكلّ هذه الاستعارات إلى وحدة العمل تلك، سندرك القوّة المكتنزة بالإرادة لهذه اللوحة الأدبية: إنّ ورشة الحدادة في الأدب هي أحد أكبر أحلام يقظة الإرادة.

9

هل يمكن لهذه اللوحة الأدبية المتأمِّلة داخل ورشة الحدادة أن تحصل على

= صورة الفحم الأحمر الذي ينطفئ ويشتعل بفضل النفخ. وإنّنا نتلقى من هذا الايقاع التحليليّ الملوّن، الذي يتراوح بين الأحمر القاني والأحمر الفاتح، درساً في القوّة التنفّسية. إنّه أحد العناصر القويّة لنزعة فعّالويّة خاصّة بالنَّفَس.

تدليلٍ أكبر؟ على سبيلِ المثال، هل يأخذُ الحالم الغضوب الذي يرى الشمس المائلةَ إلى الغروب تحطُّ على سندان الأفق مطرقة أسطورية ليفجّر الشرارات الأخيرة من الكتلة المتوهّجة؟

لنقدّم هنا مُسارّة بشأن تاريخ أبحاثنا ذاته. باشتغالنا على مسائل الخيال أدركنا أهمّية أن نفحص بشكل منهجيّ تكبير الصّور الأدبية إلى المستوى الكونيّ. ونظراً لالتزامنا بِعَادَةِ التكبير الكونيّ للصّور قمنا بطرح السؤال السّابق الذي أصبح بالنسبة إلينا فرضيّة قراءة حقيقيّة.[1] وعلى الرغم من القراءات الكثيرة، والمتنوّعة، والدقيقة بالضرورة ما دام يجب علينا أن نبحث عن صورة ما هو تفصيليّ، فإنّ فرضيتنا قد ظلّت لسنوات في حالة انتظار. إذ بدت لنا عقيمة، بدت لنا نابعة من حُلُمية شخصية بسيطة، حُلُمية ليس لها من حقّ في المُثولِ في هذا المصنّف لأحلام اليقظة الموضوعيّة التي نحاول ترتيبها. ورغم ذلك كم هي كثيرةٌ الشموس المائلة للغروب التي رأيناها في قراءاتنا، كم هي كثيرة الشموس الدّامية، كم هي كثيرة الشموس المذبوحة! إنّنا لم نحسّ أبداً بهذه الدرجة من الوضوح بصحّة المقال الذي يُشهّر فيه غابرييل أوديزيو (Gabriel Audisio) بالإفراط في صور الدم في الأدب المعاصر.

ولكنّ قراءة ناجعة جاءت ذات يومٍ لتثبت فرضية ورشة حدادة المساء. ترتسم الصّورة في تسّ أوبرفيل (*Tess d'Uberville*) (الترجمة، 1، ص 277) حيث يرى

---

(1) ميّز باشلار بين الخيال التّصغيريّ، الذي يُمكنه أن يحشر عاماً بأسره داخل حبّة فاصوليا، والخيال التّكبيريّ الذي يُمكنه أن يُحوّل اللاّمتناهي في الصّغر إلى لامتناهٍ في الكبر. وإذا كان باشلار قد اعتمد مذهب العناصر الأربعة في شكل منهج ينظّم بفضله مختلف الصور الأدبية، ويصنّفها بطريقة «قانونية» توحي بأنّ للمخيال قواعده وقوانينه، التي لا تقلّ انتظاماً وترابطاً عن قوانين العقل ذاته، فإنّ مذهب العناصر الأربعة يعبّر في الواقع عن حقائق أكثر عمقاً ممّا يمكن أن يكون من قبيل الحقائق الواعية. وهذه الحقائق العميقة ليست إلّا الحقائق اللاّواعية للمخيال الأدبيّ. والشاعر بدَوره «يسمع ويكرّر. إنّ صوت الشاعر هو صوت العالم».
(Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1960, p. 162) (المترجم)

توماس هاردي (Thomas Hardy) «الشمس تهبط على الأفق، شبيهة بمصهر كبير في السماء». في الغابيّون (*Les Forestiers*) يستعيد توماس هاردي الصّورة (الترجمة، ص 98): «استدارت نحو الغروب الملتهب، الشبيه بمصهر فسيح حيث تُعدّ عوالم جديدة». ثمّ يتضخّم الملفّ شيئاً فشيئاً. فشِعْرُ الفجرِ المُعذَّبِ، الذي يحرّك الكثير من الصفحات في أعمال ميري ويب (Mary Webb) سيعبّر عن نفسه في صورة مشابهة[1]: «سحابات سوداء ضخمة في شكل سندان تبدو مستعدّة لعمل مرعب للحدّادين، وفيما بعد يحمرُّ انعكاس المصهر نحو المشرق». ويقول أيضاً بيت شعريّ لشاعر روسيّ، ماكسيميليان فولوشين (Maximilien Volochine) («أنطولوجيا ريهRais»)، دون إتمام الصّورة:

«هناك حيث طرّقتْ ضرباتُ المطرقة الأسحارَ».

وفي قصيدة قديمة، يقدّم جوزيه كورتي (José Corti) الصّورة مُبَلْوَرةً بشكل أفضل:

«شبيهة بكتلة الحديد التي نضربها فوق السّندان
تزداد الشمس نَحولاً كلّما تكرّرت ضرباتُ
جبابرةٍ لا نعلم من يكونون، هم بعيدون تماماً، في الغيمة
يُطرّقون، للمغيب، أشعّة من الضياء».

كما تفرض الصّورة نفسها أيضاً على الشاعر البروفانسيّ:

«كما لو أنّ...
حدّادين خياليّين يطرّقون الشمس المحمرّة..».

(أوبانيل، الحدّادون)
(Aubanel, *Les Forgeron*.)

---

(1) ميري ويب Mary Webb، الثعلبة *La Renarde*، الترجمة، ص 369.

بمجرّد أن نعترف بالصّورة الأصلية، لا يعود بإمكاننا أن ننكر الحياة العميقة، الحياة الكونيّة. يريد الخيال الإنسانيّ أن يضطلع بدوره في قلب الطبيعة. لهذا لم نعد في حاجة إلى مُصوّرات ملوّنة جدّاً، لأشكال مرسومة بكلّ وضوح لكي نعيش صورة تكبر، وتتّخذ قيمة كونيّة، قيمة أسطورية. على هذا النحو أليست أسطورة فولكان الهوائيّ بشكل ما هي التي تعطي لمقطع شعري للويس ماسّون (Loys Masson) في صلاة من أجل ميووش *Prière à Milosz* أصداءه العميقة:

«أعدتُ إغلاق كتابكَ، وفجأةً كان الأمر شبيهاً بكونك تعطيني مطرقةَ عنبر، وبمطرقة العنبر من سُحُب الشمال الجشّاء كنت أجعل المساءَ الاستوائيّ يرنّ».

يمكن لهذه الصّورة الشعرية أن تبدو غامضة. وهي تحتاج بالتحديد إلى تظهيرها بالمعنى الفوتوغرافيّ للكلمة عبر الصّورة الأصلية للغروب المُطرَّق والشروق المصهور. عندها يُصبح حلم يقظة القراءة حسّاساً لإيقاعات خفيّة، وهو يكتشف أعماقاً لامتناهية لروح متخيِّلَة. وبالفعل، لكي يُنتج الشاعر هذه الصّورة، قام بتفعيل قوى متعدّدة، تُغطّي العديد من مناطق اللّاوعي. إنّ صورة مطرقة العنبر التي تضرب السّحُب ليست صورة زائلة، وترتيباً لرؤى أعطتناها مشاهد مُتَأَمَّلَة ببساطة. إنّ كيان عاصفة فاعلة مَدْعُوٌّ للعمل. وإذا بالغنا فإنّنا سنسمع منفاخ ورشة الحدادة في الإعصار وزمجرات السندان في الرّعد.

في قصيدة أخرى للويس ماسّون نقرأ:

«كانت قبضتاي مغلّفتين بلقاح الزنابق البرّية التي تهفو على الظهر الوعر

للجبال وفي رأسي ورشات حِدادة تضرب ثعابينَ شراراتها».[1]

إنّ ناقداً عقلانياً –وثمّة من أمثاله كثيرون–، ناقداً يريد أن تترتّب الصّور في نفس المستوى، ربّما وجد صورة لويس ماسّون مبهضة. إنّه لن يعيش الصّورة الحركيّة التي تؤلّف بين القبضة وورشة الحدادة وثعابين الشرارات. ولكنّ من يُكرّس نفسه للخيال الحركيّ سيحسُّ بقوّة صورة القبضة المشدودة، وغالباً ما يكون الأمر على هذا النحو: فالقبضة المشدودة تبحث عن السندان، وإن يكن عليها أن تحطّم الزنابق البرّية.

مفسّراً شاعراً بشاعر آخر، حتّى أكون على يقين من إقصاء الفيلسوف الذي يريد أن يفكّر فيَّ في الوقت الذي أريد فيه كثيراً الاستسلام لفرح الكتابة[2]، سأقارن مقاطع شعرية للويس ماسّون بهذين البيتين الحركيّين ببساطة عالية لجيلبير تروليبه[3] (Gilbert Trolliet) :

«نحوَ سنادين لامرئيّة

كنّا ذاهبين، بقبضاتٍ مشدودة».

---

(1) قصيدة الرفاق *Poème des camarades*، يذكرها ليون غابرييل غرو Léon-Gabriel Gros في كتابه الجميل شعراء معاصرون *Poètes contemporains*، ص 185.

(2) من أراد فهم الشّعراء، عليه أن يدخل «مدرسة الشّعراء»، وأن يتعلّم كيف يحلم مثلهم، ولكن «وحده فيلسوف مُعادٍ للصور يمكنه أن يقوم بهذا العمل». (G. Bachelard, *L'eau et les rêves*. *Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1942, p. 2) إذ وحده معادي الصوَر يعرف، بعد أن كره الصّوِر، كيف يُحبّها حبّاً جمّاً، يجعل منه هاوياً مخلصاً للصّور. كتب باشلار: «إنّ فيلسوفاً شكّل كامل تفكيره بالارتباط بالموضوعات الأساسية لفلسفة العلوم، والذي تابع بكلّ ما استطاع من الوضوح محورِ العقلانية الفاعلة، محور العقلانية النامية للعلم المعاصر، عليه أن ينسى علمه، وأن يقطع مع كلّ عاداته في البحوث الفلسفية، إذا كان يرغب في دراسة المسائل التي يطرحها الخيال الشعري». (Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938, p. 1). (المترجم)

(3) جيلبير تروليبه Gilbert Trolliet، الحظّ السعيد *La Bonne fortune*، منشورات فيو بور Vieux-Port، ص 13.

القبضة تريد عائقاً، خصماً، سنداناً. فأن نتخيّل القبضة في انقباض عقيم هو أن نعيب غضباً دراميّاً، هو أن نشوّه صورة اللّاانقهارية.

كيف لا نتعرّف أيضاً في صورة لويس ماسّون على المزايا الكبيرة لكونيّة الصّور؟ مع الشمس المائلة إلى الغروب المضروبة بمطرقة الحالم، قمنا برفع صورة ورشة الحدادة، مثلما هي حال العديد من الصّور الأخرىَ إلى المستوى الكونيّ. هنا تكون التركيبيّة أكبر بشكلٍ من الأشكال. فالغروب الاستوائيّ هو من يتعرّض لعنف رياح الشمال المُطَرِّقَة. هذه التركيبيّة هي حنين يعود أمام المنظر المضطرب للسماء الأوروبية ليلتحم بمنظر مسكن الولادة. أفَلم يأتِ الشاعر من سعادة الجزر ليتألّم من ألم قارّة مُحارِبة؟ كم ندرك إذن إخلاص لويس ماسّون لهذه «المَناظر الطبيعية البكر»! ليس هناك مناظر أدبية دون هذه الارتباطات البعيدة بماضٍ معيّن. إنّ الحاضر وحده لا يكفي أبداً لبناء منظر أدبيّ. كما يمكن القول إنّ هناك دائماً داخلَ منظر أدبيّ شيئاً من اللّاوعي.

تؤكّد صفحة لزولا واقعيةَ صورة الشمس الآيلة للغروب، المُطرَّقَة. وهي تعطي بالفعل نظيراً حقيقيّاً للصّورة الكونيّة، بل إنّها تضع الشمس داخل ظلمات الورشة ذاتها. عندما ينتهي في الخمّارة مشهد الورشة الذي تواصلت بلورته في تسع صفحات كاملة، يَخْلُصُ زولا إلى القول: «يمتلئ الموقد من جديد بالعتمة، بغروب نجم أحمر يسقط فجأةً في ليل دامس»[1] (ص 217). إنّ مثل عمليات القلب هذه في الاستعارات تُبرهن بما يكفي أنّه ليس للصّور انعدام الغرض الذي نفترض أنّها تمتلكه، وأنّ بإمكاننا، بقليل من الصبر، أن نضع جدولاً لجدليّات الاستعارات المتناظرة.

---

(1) نجد نفس عملية قلب الصّورة في حكاية لإركمان شاتريان Erckmann-Chatrian، المعلّم دنيال روك *Maître Daniel Rock*. فالموقد في مؤخّرة ورشة الحدادة هو «كالشمس الأرجوانية ليوليو في غروبها».

ويُنتجُ كتّابٌ أجانب نفس الصّورة. فبالنسبة لخواكين غونثاليث[1] (Joaquín Gonzalez) يُعتبر جبل من جبال الآند (les Andes) سنداناً يتلقّى الشمس في الفجر كأنّها مادّة سيُصار إلى إعدادها، «فالصهيرة الذهبية للشمس تحفر في النهاية التحفة الرّائعة المُطرّقة طويلاً في الراحة المنيعة للسّحُب». ويستحضر الشاعر الأرجنتيني «سيكلوبات الميثولوجيات المغمورة»، وكأنّه يجب على القوى الكونيّة، تحت السماوات الأكثر تنوّعاً، أن تخضع لسيطرة نفس العمالقة. ويردف الشاعر قائلاً إنّ تأمل الطبيعة يحتاج إلى «أحلام دهريّة». فالإنسان يستعيد دائماً وفي كلّ مكانٍ نفس الأحلام.

فالآلهة ذاتها، في التصوّر العنيف لبنية الكون (cosmologie) ل د. هـ. لورنس (D. H. Lawrence)، الذي يُنعش الأساطير المكسيكية بإعادة تخيّلها من جديد، تُخلَقُ داخل ورشة الحدادة الكونيّة.[2] «فهي أنبل الأشياء المخلوقة، مُذابة في أتون الشمس والحياة، ومطروقة على سندان المطر بمطارق الصّاعقة ومنافخ الريح. الكون أتون فسيح، كهف تنّين، يَصْنَعُ فيه الأبطال، أنصاف الآلهة أولئك، البشر، واقعاً معيّناً». إن أعطينا للّغة كلّ قدراتها، فإنّنا سنُدركُ أن كلّ حقيقة لا بدّ أن «تُصنعَ». فالواقع المزوّد بعلاماته الإنسانيّة الضرورية قُدَّ من أشياء صلبة، مُقلّمة كما ينبغي، مُحدّبة، مُقوّمَة، مُطرّقة طويلاً. فهو ليس مجرّد مجموعة من الأشياء المُعطاة بكلّ هدوء لعيون مواربة. «لا أعرف الواقع، يقول جوَيه بوسكيه (Joë Bousquet)، إلّا منتصباً ضدّي». لا بدّ أن نذهب إلى ما هو أبعد وأن نفعّل القضية بالضدّ حتّى نجعل منها تحدّياً للإرادة الإنسانيّة. فالكائن الحدّاد يقبل تحدّي الكون المنتصب ضدّه.

إنّ دور الإنسان بالتحديد في العالم اللّورنسيّ الذي خرج من مصهر

(1) خواكين غونثاليث Joaquín Gonzalez، جِبَالي *Mes montagnes*، الترجمة، ص 151.

(2) د. هـ. لورنس D. H. Lawrence، صباحات مكسيكيّة *Matinées mexicaines*، الترجمة، ص 128.

الشمس، هو أن يُحافظ على هذا التحدّي. «فالشمس الخالقة، كما يقول، هي تنّين مرعب، فسيح، من أقوى ما يكون، **ولكنّه مع ذلك ذو طاقة أقلّ من طاقتنا**». إنّنا نلفت الانتباه للمبحث اللّورنسيّ الذي يؤسّس الطاقوية الخيالية. إنّ الإنسان الحالم، وهو يعيّن الشمس باعتبارها مصهراً، ينصّب نفسه حدّاداً. فسيّد المصاهر هو سيّد الكون. ويُعالج العالَمَ مثلما يُعالج العامل الأشياء.

ولكن ما فائدة كلّ هذه الشروح؟ فللشّعر المعاصر حياة مباشرة جدّاً تسمح لشاعر من الشعراء أن يدوّن أكبر اللوحات الكونيّة في سطر واحد. كتب رينيه شار (René Char): «ليس وهج ملْقط النّار وحمرة السّحاب إلّا أمراً واحداً». إنّ من لا يرون على الفور هذا التطابق البديهيّ بإمكانهم أن يعيدوا وضع نار المصهر بمثابة متغيّر وسيط. إنّ الشاعر، الواثق من انقداح القراءة، قام بـ«إقصاء» الواقع الوسيط. وحافظ على كلّ قيَم الصّورة.

أراد مارسيل غريول (Marcel Griaule) العائد في ديسمبر 1946 من رحلة جديدة عند قبائل الدوغون (Les Dogons)، أن ينقل لنا، عن طيب خاطر، الوثائق المتعلّقة بأساطير الحدّاد. وقد حصلنا بفضل ذلك على توكيد غير منتظر لفرضيتنا في القراءة. إنّ الشمس، عند قبائل الدوغون، هي «نار المصهر السماويّ». ومن نار المصهر هذه يقوم الحدّاد الأسطوريّ بسرقة النار التي سيحملها إلى الأرض. ولذلك فإنّ النار المسروقة هي إذن قطعة من الشمس. (١) إن الحدّاد وقد أمسك بهذه الشظية من المادّة المتأجّجة بعصا معقوفة تنتهي على شاكلة فَمٍ، عصا مماثلة لتلك التي يستعملها حاليّاً سرّاق

(1) النّار المسروقة في أساطير الدّوغون تُذكّرنا ببرومثيوس سارق النّار في الأسطورة اليونانية، وكأنّ هناك بنية أسطورية مُشتركة بين كلّ شعوب الأرض، بنية تجد أصولها في أعماق اللاّوعي، مثلما يذهب إلى ذلك كلود ليفي شتراوس وكارل غوستاف يونغ، بل إنّ بشلار ذاته سيقول بعد بضع فقرات: «فمثل هذه الحكايات إمّا أنّها تُتناقل، وإمّا أنّها تُولد تلقائياً، وتجانُسُها يُبرهن بكلّ وضوح على تجانس المناطق العميقة للاّوعي». (المترجم)

النار الطقوسية، يضعها في جلد المنفاخ، وهو منفاخ يتكوّن من قطعتين من الخزف، وهو بدوره صورة للشمس. «إنّ جلد المنفاخ، كما يقول لنا مارسيل غريول، هو جزء من سطح الشمس؛ وهو الذي حافظ على النار المسروقة... وعندما أصبح خارج الخدمة، أعطاه الحدّاد لزوجته التي استعملته لتدير به قاعدة المغزل عندما تعلّمت الغزل». سنعود فيما بعد إلى هذا التقارب بين الحِرَف. إنّه علامة على تقارب الرّموز التي تستحقّ دراسة خاصّة. وهكذا، وفي الأحداث المحيطة بسرقة النار، يحتمي الحدّاد من الصاعقة التي قذفتها الشمس متغطّياً بجلد المنفاخ، وهو ما يفسّر أصل الدّرع. إنّ صورة مُقيّمة لتجذب كلّ القيَم.

عندما نتمكّن، بفضل الخيال، من تحديد الشمس الآيلة للغروب فوق الأفق، فإنّنا نفهم بصورة أفضل حلم يقظة ورشة الحدادة الجوفيّة، وننال صورة إضافية لنحلّل أساطير فولكان. يقول لنا علماء الميثولوجيا إنّ البراكين هي أصل ورشات حدادة فولكان[1]. ولكنّ البراكين أقلّ انتشاراً من أن تقدر على إثارة الكثير من أحلام اليقظة حول ورشات الحدادة الجوفيّة. وربّما يكون من الأفضل أن نستمع لا إلى الميثولوجيّ الذي يعرف بل إلى الميثولوجيّ الذي يُعيد التخيّل من جديد. في عرض الكتاب الخامس لأورفيوس (Orphée)، كتب بالّانش (Ballanche): «لقد كان لجزيرة لمْنُوسْ (l'île de Lemnos) بركان، وهو ما أدّى إلى وضع ورشات حدادة فولكان فيه؛ ولكنّ هذا يُعبّر عن ميثولوجيا بعد فوات الأوان. فالميثولوجيا التلقائية، ميثولوجيا هوميروس، على سبيل المثال، تضع ورشات حدادة فولكان في السماء».

---

(1) فولكان Vulcain (باللاتنية: Vulcanus): إله النار والبراكين وحامي الحدّادين في الميثولوجيا اللاتينيّة. ويُسمّى البركان في الفرنسية volcan وبكلمات مشابهة في باقي اللغات الأوروبيّة. (المُراجِع)

وفي نهاية المطاف، بإمكان الشمس الآيلة للغروب المُنزّلة فوق الجبال أن تُعطي صور عَالَمٍ يعمل. وليس ضرورياً، مثلما يقترح ج. ب. روسينيول (J. P. Rossignol)، أن نذهب للبحث في المناطق «الثريّة بالحديد» «عن آلهة الوظائف التي تتطلّب حركات عنيفة وضجيجاً كبيراً».[1] فالضجيج والقوّة والعَظَمَة، وباختصارٍ كونيّة الصّور إنّما تنتُجُ عن التكبير الطبيعيّ للحياة الخيالية. إنّ الحالم بورشة الحدادة لن يكون أبداً في حاجة لبركان ليسمع المطارق الجوفيّة، ولن يكون أبداً في حاجة لِمَنْجَمٍ حقيقيّ ليكون له عالَم سيعمل على معالجته أو طرْقه.

لقد كدّسنا صوراً عديدةً جدّاً حول نوع من الشمس الآيلة للغروب. وإننا لَنُعطي فكرة خاطئة عن الخيال إذا لم نُكرّر القول كَمْ هي نادرة هذه الصّور. فلقد أمكن جمعها بفضل قراءات ضخمة، ويمكن للقارئ أن يتّهمنا وهو على حقّ بِهَوَسِ التجميع لكوننا لم نُولِ عناية إلّا لهذه الصّورة النادرة. وفي الواقع، إنّ الشمس الآيلة للغروب هي صورة نِيرْفَانَا، صورة سلام، وامتثال للحياة اللّيلية. وباعتبارها كذلك فإنّ هذه الصّورة للشّمس التي هي في حالة انبساط، وفي حالة توسّع، صورة الشمس التي تربط العالم براحتها تُسيطرُ على قطاع كبير من حلم اليقظة الليليّ. ولكن، بالتحديد في مذهب مضادّ للنيرفانا، مثلما هي الحال في مذهب الخيال الحركيّ الذي نحن بصدد عرضه، تتّخذُ صورة الشمس هذه، التي يُطرّقها العامل الممتلئ حُلماً وقوّة في أعلى التلّة الصغيرة، دلالة مخصوصة. يبدو أنّ الحالمَ يُجبر الشمس على أن تتحطّم، يُجبرُ الشمس على أن تندفن. إنّ الحالم، المُستسلم كلّياً لحلمه الكونيّ، يُنهي يومه بالوعي بقوّته التي تسيطر على العالم.

---

(1) ج. ب. روسّنيول J. P. Rossignol، المعادن في العصر القديم *Les Métaux dans l'antiquité*، 1863، ص 9.

وحتّى عندما يبدو المُطرّقُ غائباً، فنظراً لكون الخيال يضع الشمس فوق السندان، يظلّ إحساس بالقوّة يغزو الشاعر. عندها تكون الشمس حارقة، حارقة في غروبها. وإنّ أكثر النفوس رقّة قد تفطّنت لهذه اللّطيفة. تتأمّل إليزابيت باريّت براونينغ (Elisabeth Barrett Browning) في أورورا لاي (*Aurora Leigh*) «شناخاً بلا ماء». هذا الشناخ:

«الشمس الحارقة تشدّه ليلاً
ويستعملها كسندانٍ، مالئاً
طبقات السماء بصواعق متفجّرة
للاحتجاج على اللّيل والظلمات.»[1]

إنّ الشمس الحارقة، *the vigorous sun*، في اللّحظة التي تؤول فيها إلى الانطفاء فوق السندان في الأرض، تحتجّ على اللّيل. حلم يقظة غريب لإرادة تريد أن تحتفظ بالعالم في حالة عمل وحياة. مِثلُ هذا الغروب يرغبُ في طاقة الفجر في أعقاب نيرفانا اللّيل الذي يبدأ.

بمجرّد أن نستسلم للأفراح الحركيّة للصّورة، فإنّ كلّ ما يُصارع في الطبيعة -كلّ ما نُصوّره وهو يُصارعُ داخل العالَم المُقاوِم- هو نصيحةٌ بالانتشاء. وإنّه لمن الصواب أن تدعو تمرينات النيرفانا إلى أن نفرغ الذهن من صوره شيئاً فشيئاً. وعلى العكس من ذلك فإنّ ما هو مضادّ للنيرفانا، أي فلسفة اليقظة، يدعو إلى فائض من الصّور، إلى اصطناع الصّور، اصطناع هو ضمان للجدّة، وباختصار، يستدعي ما هو مضادّ للنيرفانا كلّ القيم التي تستعيض عن التأمّل بالتحدّي.

---

(1) أنطولوجيا الشعر الإنكليزي *Anthologie de la poésie anglaise*، ترجمة كازميان Cazamian، منشورات ستوك Stock، ص 249.

10

إنّ متابعة أسطورة في حُلُميّتها العميقة هي على أيّة حال مهمّة لم تَعَدّ إعداداً جيّداً من لدنِ علمِ نفسٍ أفرط في ازدراء اللّاوعي، كما لم تُعَدّ إعداداً جيّداً من قبَل معرفة متبحِّرة تبحث عن دلالات عقلانية. بل إنّ أولئك الذين يحبّون الأساطير يمكنهم أيضاً أن يُخفّضوا من قيمتها. لنعطِ مثالاً لما نسمّيه أسطورة خُفّض من قيمتها.

في كنيلوورث (*Kenilworth*) (الفصول 9 و10 و12)، يستعمل والتر سكوت (Walter Scott) بطريقته الخاصّة مقطعاً من حكاية قديمة من الحكايات المنسوجة حول فيلان (Véland) الحدّاد. في واحدة من روايات الأسطورة، يكون الحدّاد كائناً لامرئياً، قوّة جوفيّة. عندما كان الفارس بصدد المرور في المنطقة الخالية التي كان يلازمها شبح الأرض هذا، هل كان يحتاج إلى تصفيح حصانه؟ كان عليه أن يعْقِلَهُ إلى صخرة كبيرة يعرفها جميع الناس في القرية المجاورة. على هذه الصخرة، عليه أن يضع المال الذي يُدفعُ للحدّاد. ثمّ يكون عليه أن يبتعد، ويختفي، وخصوصاً ألّا يُحاول أن ينظر إلى الحدّاد العجيب، فإن فَعَلَ فإنّ السّحر لن يتحقّق. وبعد برهة قصيرة من الزمن يسمع الفارس صوت المطرقة فوق السندان. تضرب المطرقة الحديد طوال ما تحتاجه من زمن لسبْك الصفائح الأربع. وعندما يعود الصمت من جديد، يكون المال قد اختفى، ولكن يكون الحصان قد صُفِّحَ بصفائح جديدة.

من هذه الأسطورة الغامضة، التي يجب إحياؤها ضمن حُلُمية طويلة للقوى الجوفيّة، صَنَعَ والتر سكوتْ أحجية مفتعلة. فكلّ هذا السرّ للحصان المُصفّح من لدن المارد قد تعرّض إلى عقلنة رديئة. فلا يتعلّق الأمر عنده إلّا بعَامِلٍ بَائِسٍ يخاف من العمل في دكّان في القرية. وبسبب ماضٍ من المغامرات لا يمكّنه أنّ يأمل في وجود «أعمال بالطرُق الاعتياديّة» فيُحاولُ الاستفادة من

ذلك مُستغلّاً سذاجة القرويّين».

هكذا تفقد الأسطورة كلّ قيمة، وعوض أن تتكوّن الصّور الأسطورية في شكل أسطورة مكتملة فإنّها ترتخي. وحتّى، في حكاية والتر سكوت، فإنّ ويلاند سميث (Wayland–Smith)، السليل التعيس لفيلان الحدّاد، وأمام خوفه من أن يُعتَبَرَ ساحراً، يقوم بهجر الورشة الجوفيّة. من الكائن الجوفيّ، سيّد قوى النار والأرض، يصنع الراوي كائناً خوّافاً لا يكاد «يجرؤ على طهي طعامه خوفاً من أن يفضحه الدخان» (الترجمة، ص 139).

ومثلما هي الحال في الكثير من الصفحات الأخرى، يضع والتر سكوت أسباباً حيثما كان هناك أحلام. يضع أنماطاً من المكر حيثما هيمنت القوّة. فهو لا يعرف كيف يُرجع الأحلام والمغامرات إلى حلم مطلق. إنّه لا يجد الحُلُمية المطلقة لورشة الحدادة. وفي الواقع، يتّجه والتر سكوت في الاتّجاه العكسيّ لتعميق حلم اليقظة. وهو يُعامل الأسطورة على اعتبارها رواية بوليسية. فبالنسبة إليه، يجب في الختام التمكّن من تفسير كلّ شيء، تفسير كلّ شيء بشكل إنسانيّ، بأسباب معقولة، باهتمامات وأهداف اجتماعية. إنّ الرومانطيقية لا تتجاوز الملابس والبهارج، فالنفسيّة الرومانطيقية ليست فاعلة. على هذا النحو يحدث تجاهل استعاريّةِ حلمِ اليقظة الجوفيّ. يُغادرُ المعلّم الحدّاد كهفه ليجوب العالم وتنتهي الرواية نهاية بَطَل بائسة: إذ يصبح الحدّاد خادماً لفارس نبيل.

وبإمكاننا أن ندرك أيضاً خفضاً للأسطورة في الأعمال التي تدّعي تقوية القوى الأسطورية. فتأتي عقلنات خفيّة لتقلّص من الاندفاعات الأسطورية. وإنّه لانقلاب غريب للمنظورات، يسمح لنا بالقول بوجود عقلنات لاواعية؛ فتتسلّل إلى الأساطير عقلانية عفوية. وهذه حجّة مؤاتية تثمر عنها المقارنة بين سيغفريد (*Siegfried*) ريشارد فاغنر (Richard Wagner) وأسطورة فيلان الحدّاد.

إنّ السيف الأسطوريّ لسيغفريد، الذي تكسّر إلى جزءين، لم يُمكن، مثلما نتذكّر، سبْكه من جديدٍ بصلابة من قبَل ميم (Mime)، الحدّاد القزم والأعرج، الحدّاد الشّغول الحزين. إنّ سيغفريد، قبل أن يكون محارباً، كان حدّاداً أسطورياً، وهو سيعمل على تحقيق هذا الإنجاز لورشة الحدادة: ترميم سيف مكسور، سيف مهزوم. فكيف سيعمل على ذلك؟ في توافق مع الأسطورة، يتّبع حلم قوّة جوهرانيّاً حميميّاً، حلم حميميّة الحديد، **حلم الحديديّة**. إنّه بعيد جدّاً عن أفكار الوصل والربط والتجميع التي نُحبّ إسنادها **للإنسان الصانع**: إنه يبْرد السيف المكسور ليجعل منه غباراً. وهو ما يعني أوّلاً أن نأمل في أثر جدليّ، إنّه تطبيق كلّي للمبدأ القائل: حطّمْ لتَخلقَ، هذا المبدأ الذي سنعطي عنه أمثلة أخرى في فصل لاحق. نذهب إلى السندان لنستعيد الشكل، نحوّل الفولاذ إلى غبار لنصنع السّيف من جديد، تلك طريقة تُدهشُ ميم القزم العقلانيّ، وكأنّها «حماقة». ويصرخُ ميم: «أنا اليوم طاعن في السنّ مثل الكهف والغابة ولم أرَ في حياتي شيئاً مثل هذا!»

وعلى الرغم من ذلك إنّما هنا بالتحديد أبدى ريشارد فاغنر وجلاً حقيقيّاً من حُلُمية الأسطورة، وهنا قام **بالخفض من الأسطورة**. وبالفعل، إن نحن استعدنا فيلان الحدّاد علمنا أنّ الحدّاد الأسطوريّ لا يكتفي ببرد السيف وتحويله إلى غبار. بل يأخذُ **بُرادَة الحديد، ويخلطها بالطّحين**. وبإضافة الحليب يصنع منها **عجيناً**. فكم من أحلام يقظة بطيئة ولطيفة يجب اتّباعها لتبرير **عجين الحديد** هذا! ولكن كيف يمكن طهي **هذا العجين**، كيف يمكن طهيه على نار هادئة؟ يقدّم حدّاد الأسطورة العجين كمرعى للدواجن. وإنّه لَفِي معدة الدواجن يتحقّق أكثر أنواع الطهي هدوءاً وطبيعية. ولا يبقى إلّا أن يتمّ إعداد فضلاتها[1].

(1) هذه الممارسة ليست استثنائية. يصف رينيه فرانسوا في القرن السابع عشر طريقة من طرق صناعة اللؤلؤ: «يتمّ تزوير اللؤلؤ بألف شكل، بالبلّور، وخاصّة بسحق الصدَف، ليُستخرج منهُ عجين، يُعطى للحَمام ليلتهمه، وهو يقوم بطهيه بحرارته الطبيعية، ثمّ يقوم بصقله =

إنّنا نراها، إنّها تقنية ازدراء طويلة تسبق تقنية القيَم، من اللحظة التي نقبل فيها بأن نحلم بالمادّة، وأن نحدّد جوهرها كما لو كان هذا الجوهر قيمة.

لم يصل فاغنر إذن إلى عمق الأسطورة. وبالإمكان أن نجد له بسهولة أعذاراً. ومن جهة أخرى، عندما وصل ديبينغ (Depping) وفرانسيسك ميشيل (Francisque Michel) إلى الكلام على كُريّات الحديد التي ابتلعتها الدواجن، يُضيفان، مُخْلِصَيْنِ في ذلك إلى الميثولوجيا العقلانية، وإلى الميثولوجيا الكلاسيكية، التي لا يعنيها كثيراً أن تزن حُلُمية الصّور، يُضيفان أنّ «الحكاية لا معنى لها» في هذا الجزء (مرجع سابق، ص 65). ورغم ذلك يؤكّدان أنّ نفس الحكاية موجودة على ضفاف الرّاين وعلى ضفاف الفُرات. فبالنسبة لحكاية «لا معنى لها»، هذه خُطوة كبيرة جدّاً، ومُخلصة جدّاً! ولا يجد التحليل النفسيّ عناء في إعطاء «معنى» لهذه الحكاية التي لا معنى لها. فمثل هذه الحكايات إمّا أنّها تُتناقل، وإمّا أنّها تُولد تلقائياً، وتجانُسُها يُبرهن بكلّ وضوح على تجانسُ المناطق العميقة للّاوعي.

11

إنّ الأساطير إذا هرمت تؤول إلى الزوال، وتفقد حُلُميتها قوّتها. في دراسة حول القربان أراد جورج غوسدورف Georges Gusdorf أن يُعطيناها عن طيب خاطر، في شكل مخطوطة تُبيّن كم هي عديدة أساطير القربان التي تنتهي بسعر بخس. ويذكر وهو محقّ من بين الأساطير الصينية أسطورة ورشة الحدادة التي نقلها غرانيه (Granet): «لقد كانت صناعة الأشياء المعدنية عملاً مقدّساً».[1] فاتّحاد المعادن يُفهَم على نمط اتّحاد الجنسين؛

= ويلقي به» (رينيه فرانسوا René François، بحث في عجائب الطبيعة وفي أنبل الحِيَل *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices*، 1657).

(1) غرانيه Granet، الحضارة الصينية *La Civilisation chinoise*، ص 225، وما يليها.

فالسّبك والصهر يحتويان على تطبيق طقس الزواج. ثلاثمائة فتاة وثلاثمائة فتى يتفرّغون لعمل المنافخ. «ولكن، يُضيف غرانيه، بالإمكان الحصول على الصهر والسّبك إن وهب كلّ من المعلّم الحدّاد وزوجته نفسيهما للعمل دون سواهما. فليس على الإثنين إلّا أن يُلقِيَا بنفسيهما في الأتون. عندها يكتمل الصهر على الفور». يبدو أنّ نار الحبّ، بزيادتها، تكمّل القوّة العِدانية للموقد الحقيقيّ. فالصّور تكمّل الواقع.

ها قد بدأت من جهة أخرى نهاية قرابين ورشة الحدادة. يلاحظ غرانيه أنه «لا يُضحّى دائماً بالزوجين معاً. فقد اكتفى المعلم السبّاك بإعطاء زوجته للفرن الربّانيّ الذي يحقّق السبك. وحتّى تبدو هذه الطريقة الاقتصادية كافية، كان يكفي التسليم بأنّ آلهة الفرن كانت من نفس جنس الحدّاد. فالمرأة التي تُلقى لهذه الآلهة الذكورية إنّما تُعطى لها كزوجة. إن الحدّاد، وهو يُعطيها زوجته، يتحالف، بنوع من المشاركة الجنسية، مع رئيس عمله... والمعدن الذي يخرجُ من الصهيرة كان يُعتبرُ دائماً ثنائيّ الجنس».

ولكن «الطريقة الاقتصادية» تذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، فهي تحقّق نقلة من الرموز إلى الواقع الإنسانيّ: أن يدفع المرء، وهو يحلم، نقوداً حقيقية ذات قيمة حُلُمية: «فللحصول على انصهار المعادن، بإمكان الحدّادين، عوضَ أن يُلقُوا بأنفسهم في الفرن، أن يُلقوا فقط بأظافرهم وشعورهم. الزوج وزوجته يُلقيانها معاً. إنّ الألوهية وهي تملك الضمانات المعطاة من كلا الزوجين، تملك الزوجين بكاملهما وطبيعتهما المزدوجة، ذلك أنّ إعطاء الجزء يعني إعطاء الكلّ». بإمكاننا القول أيضاً إنّ إعطاء صور مختزلة، يعني إعطاء الحقيقة بأسرها.

لا شكّ أنّ الآلهة تكون على الدوام مراوغة نسبياً، وأنه بالإمكان أن نعتقد دائماً أنّ القربان داخل ورشة الحدادة يتوجّه إلى آلهة قديمة.

ولكن هنا بالتحديد تتدخّل أحلام يقظة الخيال الماديّ. إنّها بالتحديد تلك العناصر الوسيطة، تلك القوى الخيالية للتسوية التي تسمح لنا بأن نتحقّق داخل الظواهر، وداخل التحوّلات الماديّة نفسها، من نجاعة قرابيننا الرمزية. أيُّ لهب مفاجئ عندما يأتي شعر الحدّاد الممتزج بشعر زوجته ليحترق في فرن المَسْبَك! أيُّ حرارة مَرِحَة تُصاحبُ وعي القربان المُنجز! وأيّ رخاوة مفاجئة في السّبك القرمزيّ! عندما نحلم بما يكفي من الكثافة، يُمكننا أن نرى دائماً الواقع يُحقّق الأحلام. فبفضل حيلة القرابين الرمزية، هناك تواصل بين العمليات التي نرغبُ في رؤيتها تتحقّق وبين التحوّلات الفعلية.

في نفس الكتاب (شبح الصين)، يستعمل لافكاديو هيرن (Lafcadio Hearn) مرّتين نفس مبحث القربان: يتحصّل سبّاك الأجراس على جرس ذي صوت عجيب، لكون ابنته قد ألقت بنفسها في المعدن وهو في حالة انصهار. وكذلك يُلقي الخزّاف بنفسه في الفرن ليُتقن صناعة قطعة خزفية «تشبه الجسم المنفعلَ بهمسِ الكلام، والمرتعشَ لملامسةِ فكرة».

12

إنّ كائناً منخرطاً إلى هذه الدرجة في الأسطورة، بطلاً في العمل مثلما هي حال الحدّاد، هو بصورة ما **قائد طبيعيّ**. ومثلما يقول ميشليه[1] (Michelet): «الحديد يمنح نُبلاً، والمطرقة سلاح وأداة في نفس الوقت». وكتب موريس لوسير (Maurice Lecerf) [2]: «إنّ المُدرَّع العظيم الذي يُصارع بمفرده مائة عدوّ هو فلّاح حدّاد صَنَعَ درعه بنفسه. **فانتفاضة الفلّاحين** (Les Jacques) في فرنسا، والمتمرّدون الذين التحقوا بكونراد (Konrad) البائس خلال حرب الفلّاحين في ألمانيا، كانوا في أغلب الأحيان تحت إمرة حدّاديهم». «يو (Yu)

(1) ميشليه Michelet، **توراة الإنسانيّة** *La Bible de l'humanité*، ص 222.

(2) موريس لوسير Maurice Lecerf، **الحديد في العالم** *Le Fer dans le monde*، ص 49.

الأكبر، ملك الصين الأول كان حدّاداً» (غرانيه، مرجع سابق، ص 229).

«لقد تغنّت بلاد فارس بحدّادها لمدّة ثلاثة آلاف سنة، أو أربعة آلاف سنة، مثلما يقول ميشليه (توراة الإنسانيّة *Bible de l'Humanité*، ص 112). ولقد شرّفت العمل، ولم تستحيِ من ذلك قطّ. في القصيدة الكبرى عن تقاليدها، ذهب غوستاسب (Gustasp)، بطلها، لرؤية إمبراطورية روما، فوجد نفسه دون موارد. في بابل الغرب هذه، ماذا كان سيفعل رولان (Roland)[1] ماذا كان سيفعل أخيل (Achille)، وأجاكس (Ajax) ؟ لم يكن غوستاسب متحيّراً. بل عرض نفسه على حدّاد، ورشّح نفسه للعمل عنده. ولكن قوّته كانت مفرطة. فمن الضربة الأولى، فلق السندان إلى اثنين». إنّه لصنيعٌ باهرٌ غالباً ما يتكرّر في الحكايات[2].

غالباً ما كان الحدّاد وسيطاً بين الآلهة والبشر. يستشهد دوميزيل (Dumézil) في أطروحته (ص 125) بالأساطير التي تتوجّه فيها الآلهة للحدّاد باعتباره المالك لأكبر نار. إنّ الحدّاد مموريوس (Mamurius) هو من يُعدُّ طعام الآلهة.

(1) رولان Roland :بطل ملحمة تُسمّى «أغنية رولان» *Chanson de Roland*، مكتوبة بالفرنسية القديمة في القرن الحادي عشر، تُنسب إلى تورولد Turold وتتغنّى بمآثر المركيز رولان، في القرن الثامن، ومصرعه في ساحة القتال، وانتقام عمّه الإمبراطور شارلمان من جيش قاتليه. الثابت عند المؤرّخين أنّ رجال شارلمان جابهوا قوّات جيرانهم الفاسكونيّين في حروب محلّية، ولكنّ الملحمة تصوّرهم في قتال ضدّ المسلمين، ما يدفع المؤرّخين إلى الاعتقاد بأنّ الهدف من ذلك كان تهيئة تبرير تاريخيّ للحملات الصليبيّة التي تجعل الحكايات الشعبيّة من شارلمان قائداً لها. وطويلاً بقيت الملحمة تُنشَد لتحميس المقاتلين الفرنسيّين. (المُراجِع)

(2) يذكّر جورج لانويه فيلين Georges Lanoë-Villène (كتاب الرموز *Le Livre des symboles*، الحرف B، ص 27) بأنّ اللّحية هي رمز للقوّة: «دائماً ما يُصوَّر فولكان [إله النار والبراكين والحِدادة في الميثولوجيا اللاتينية] مُلتحياً... في عصرِ الإمبراطورية الثانية أيضاً، في أريافنا الغربية، كانت وجوه القرويّين محلوقة تماماً، باستثناء نجّار العربات والحدّاد... وغالباً ما كان الحدّاد يضع أقراطاً في أذنيه، بغرض حماية عينيه من أشعّة الموْقد الحمراء، ومن فرقعة اللهب ومن الشرارات التي تُطلقها مطرقته القويّة من كلّ جهة، حسب اعتقاده».

ولم تتخلَّ العصور الحديثة عن هذه الاعتقادات. ونجد في ذكريات الطفولة والشباب *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* لرينان (Renan) (منشورات كلمان ليفي، في 12، ص 74) مثالاً لدعاء يُوجَّه عبرَ ضربات المطرقة: «حُكِيَ لي عن الطريقة التي شُفِيَ بها أبي، من الحمّى، في طفولته. في الصباح وقبل طلوع النهار، اقْتِيد إلى كنيسة القدّيس التي يقوم فيها بالمداواة. في نفس الوقت أقبل حدّادٌ، مرفوقاً بمصهره، ومساميره، وكلّاباته. أوقد فرنه، وحَمَّى كلّاباته، ووضع الحديد أمام وجه القدّيس: «إذا لم تُخرج الحُمّى من هذا الطفل، فإنّي سأقوم بتصفيحك بالحديد كحصان». فأطاع القدّيس على الفور».

تبدو مهنة الحدّاد من زاوية نظر خيال العناصر بمثابة مهنة كاملة. فهي تستدعي أحلام يقظة تُلامسُ المعدن والنار والماء والهواء. ففيلاند (Wieland) الحدّاد كان في نفس الوقت أسطورة نار وريح. له جناحان، وكان يشبك الأجنحة. وفي الأسطورة تأتي الأرواح الأكثر تنوّعاً لتتّخذ ملامح مخصوصة. في قصيدة فييليه غريفان (Viellé–Griffin) (فيلاند الحدّاد (*Wieland le forgeron*))، إنّما تُلهم الأسطورة الشاعرَ بفضل قوّتها الهوائية. وغالباً ما نلاقي في صوَر التنّين أشكالاً مجنّحة.

ومن جهة أخرى، وبكلّ بداهة، التنّين وحشٌ مسبوكٌ سبكاً. كائن كلّه فقرات من حديد، فقرات ناتئة. وتراه الخيالات الضيّقة، في الحياة الحديثة، من زاوية كونه كائناً حديديّاً. يروي ألكسندر دوما (Alexandre Dumas) حكاية سويسرية يُصارعُ فيها حدّادٌ تنّيناً، فيكتب: «يتقابل الخصمان... كلاهما مُغطّى بدرعه، أحدهما قُدّ من معدن، والآخر قُدَّ من حراشف».[1] ولكنّنا عندما نقرأ ماديّاً صفحة دوماس، نحسّ جيّداً أنّ الدّرعين قُدّا من

(1) ألكسندر دوما Alexandre Dumas، انطباعات رحلة. سويسرا *Impressions de voyage. Suisse*، ج 2، ص 90. إنّ السيف الذي طرقَه الحدّاد، قد تمّت سقايته «في ينبوع الآر (l'Aar) البارد وفي دم ثورٍ ذُبِحَ للتوّ».

نفس المعدن. في السفينة الشراعية لإيليمير بورج (Elémir Bourges)، تُجَرُّ عربة هيفايستوس (Héphaïstos) من قبَل تنيّن. والحيوان الأسطوريّ هو من تراب ونار. ينفث اللهيب. إنّه مصهر متحرّك.

في أساطير الدوغون، يكون الحدّاد، على العكس من ذلك تماماً، مرتبطاً بشدّة بمبادئ الماء. وفي الواقع، فإنّما بتملّكه لمبدأ الماء يصبحُ هو المُحسن الكبير للبشر. ومثلما يشير إليه مارسال غريول[1] (Marcel Griaule)، فإنّ الحدّاد بطل زراعيّ. وهو يحمل للبشر لا فقط نار السماء، لا بل أيضاً الحَبَّ للزراعة. ويعلّم البشر فنّ الفخاخ لاصطياد الفريسة. وهو ذكيّ وقويّ. بفضل صوت المطرقة على السندان، يعرفُ كيف يستدعي المطر (انظر ص 799). ويجد الحدّاد الأسطوري الأدوية في الرماد. وهكذا، ومهما يكن السبيل الذي ننظر من خلاله إلى مسألتنا، فإنّنا نصل دائماً إلى نفس نتائج تقارب القيم. فمن له قيمة خياليّة يرى مكوِّنات القوّة القاهرة وهي تتوافد. لا يمكن لأيِّ مادّة من موادّ الورشة المعظّمة أن تكون خاملة. ها هو الرّماد الذي لم نقل عنه شيئاً والذي يجب الآن أن نحلم به إذا لم نكن نخشى من الإفراط في استغلال صبر الكاتب:

«أيّها الرماد، يا كلمة لانهائية، يا لازمة خالدة»

هكذا كتب غوستاف كان (Gustave Kahn) في **حكاية الذهب والصمت**، ص 205.

إنّ بإمكان رؤى مكثّفة جدّاً أن تبيّن التكافؤ الرباعي الماديّ لأحلام يقظة ورشة الحدادة. يُمجّد برنردان دو سان بيار[2] (Bernardin de Saint-Pierre) فيرجيل (Virgile) الذي قام بتجميع العناصر الأربعة، فوق سندان

(1) مارسيل غريول Marcel Griaule، أقنعة الدّوغون *Masques dogons*، 1938، ص 48 وما يتبعها.

(2) برنردان دو سان بيار Bernardin de Saint-Pierre، دراسات في الطّبيعة *Études de la Nature*، 1790، ج 4، ص 310.

فولكان وهو يشكّل صواعق المُشتري، جاعلاً العناصر «تتعارض»: الأرض والماء من جهة، والنار والهواء من جهة أخرى:

«ثلاثة شعاعات من البَرَدِ، ثلاث سحابات جشّاء
ثمّ ثلاث جمرات حمراء، وثلاث من ريح الجنوب».

«وفي الحقيقة، يُضيف برنردان دو سان بيار، ليس هناك أرض بالمعنى الحقيقيّ للكلمة، ففيرجيل يُعطي الصلابة للماء ليحلّ محلّها *tres imbris torti radios*، أي، كلمة بكلمة: «ثلاثة أشعّة من المطر الحلزونيّ»، وذلك للحديث عن البَرَد. وهذا التعبير المجازيّ كبير المهارة: فهو يفترض أنّ السيكلوبات قد قامت بفتل حبّات المطر لتصنع منها بَرَداً». كلّ شيء يُصبح حديداً على السندان، وكلّ شيء يُصبح صلباً تحت المطرقة. إذ يكفي أن يُفتَل ماء رخو حتّى تُصنع منه مادّة هجومية.

أن يأخذ المرءُ العالَمَ من خلال عناصره الأربعة هو أن ينصّب نفسه إلهاً صانعاً، أو نصف إله. في فصل ورشة الحدادة من عمّال البحر، بيّن فيكتور هوغو عظمة هذه السيطرة المتلاحمة للعناصر الماديّة: «أحسّ جيليات بخُيَلاَءِ سيكلوب، سيّدٍ للهواء والماء والنار. باعتباره سيّداً للهواء، وهبَ للريح نوعاً من رئة، وخلقَ في الصوّان جهازاً تنفسياً، وحوّلَ مروحة المنفاخ إلى منفاخ. وبما هو سيّد للماء، سيّد للشلّال الصغير، كان له سِقايةٌ. وإذ هو سيّد للنار، فمن هذه الصخرة الغارقة في الماء، فجّر اللّهب». هذه الصفحة يمكن أن تبدو سهلة ومصطنعة. ويعود ذلك إلى أنّنا لا نحسّ، مع الكاتب، بالقوّة الفريدة لصورة تجذّرُ الورشة داخل الطبيعة، وتُعيد وضع ورشة الحدادة داخل الكهف. وسنجد في فصل لاحق صورة كهف العمل، صورة الورشة الجوفيّة. منذ هذه اللّحظة بدأنا نُحسُّ جيّداً أنّ ورشة الحدادة داخل الكهف

هي صورة أساسية للاوعي العمل.

لو أنّي، عوض أن أكون مجرّد فيلسوف يسعى إلى التعلّم من خلال الكتب، كنت طبيباً نفسياً يتصرّف في موادّ نفسية وفيرة، لكنتُ اقترحتُ على مرضاي كمبحث للتداعيات صور المهن البشرية الكبرى. ويبدو لنا أنّنا سنكتشف فيها لا ترابطات أفكار فقط، لا بل ترابطات قوى أيضاً. عندها سنحصُل بسهولة على اختبارات في العنف، واختبارات في الشجاعة. وبإمكاننا أن نقيس إرادات اليقظة وأن نصنّفها، وأن نضع قائمة الرغبات العضلية، وضعف إرادات الفعل في الواقع. وستُفحَص وظيفة الواقع وانحرافاتها عن طريق الصّور بصورة أفضل ممّا تُدرَس عن طريق المشاريع المُعبّرِ عنها مفهوميّاً. إنّ الصّورة هي في الواقع أقلّ اجتماعية من المفهوم، وهي مهيّأة أكثر للكشف عن الكائن المتوحّد؛ الكائن في مركز إرادته. قل لي كيف تتخيّل الحدّاد وسأعرف بأيّ قلب تنهمك في العمل.

13

سننهي هذا الفصل الطويل، الذي كانت فيه أحلام اليقظة الحدّادية من الكثرة ما انتهى بها إلى التفتّت، ببلورة بعض التأمّلات حول الخلق الحدّاديّ. ويختلف هذا الخلق شديد الاختلاف عن الخلق عبر عجن الطّمي، وهو من الاختلاف بحيث يمكننا أن نضع الخزّاف الأسطوريّ في علاقة جدليّة مع الحدّاد الأسطوريّ... الأول يصلّبُ المادّة الرخوة، والثاني يُليّنُ المادّة الصلبة. وبالطبع، فإنّ قُطبَي هذه الجدليّة هما أبعد من أن يكونا قد فُحِصا. لقد ضاعف الإله الخزّاف، مثلما يقول بيار غيغن (Pierre Guéguen) أعماله. وإننا لا نتصوّر خلقاً دون عجين يُشكَّل.[1] ولكن مع ذلك، هناك كائنات

(1) بفضل الماء والأرض يتحوّل الإنسان في نظر باشلار إلى كائن مبدع وخالق، فيتشبّه بالإله = = الصانع الأفلاطونيّ. فالإنسان لا يرضى بالأشكال كما تعطيها له الطبيعة بل إنّه يعمل على

قيَمَ بتطريقها فوق السندان. وسنقوم بتقديم شهادتين، إحداهما مُستقاة من الأسطورة، والأخرى من الأدب.

إنّ الخلق الحدّاديّ هو في مركز الملحمة الشعبية الفلندية: **كالفالا** (*Kalevala*). لنعطِ خلاصة سريعة لمشهد مركزيّ مُهتدين بترجمة ج. ل. بيرّيه[1] (J. L. Perret). في النشيد 17 (منشورات ستوكStock) يدخل الحدّاد الأسطوريّ في الكائن المعدنيّ للأرض. وسنحدّد هذا الجزء من الأسطورة لاحقاً. أمّا الآن فإنّنا لن ننظر إلّا في اكتشاف المنجم. إنّ كائن الأرض هو شيخٌ اشتعل رأسه شيباً:

«في قفاه ينبتُ حَوْرٌ
في طرف ذقنه شجرةٌ،
في لحيته حرشُ سوْحرٍ،
على جبينه تنّوبةٌ رائعة،
وبين أسنانه صنوبرةٌ بريّة».

يستلّ البطل «السيف... من حزامه الجلديّ الصّلب»، فيقطع حوْر العنق»، ويقطع «بتولات الصدغ... والصنوبرات الكثيفة بين الأسنان». ويغرس إذن حربة الحديد في فم الشبح النائم:

«في اللّثّات المكشّرة

تغييرها وإعادة تشكيلها من جديد، وخلقها في هيآت وأوضاع جديدة تماماً، بفضل المزج بين الخيال الماديّ والخيال الحيويّ. (المترجم)

(1) لسوء الحظّ جاءت طبعة «رونيسّانس دو ليفر» Renaissance du Livre مبتورة. فالنشيد التاسع غير مترجم. وهو يتغنّى بأصل الحديد. أليس ذا دلالةٍ اعتبارُ أنّ القارئ المتوسّط لا يعنيه مثل هذا النشيد؟ وقد قدّم جان لوي بيرّيه Jan-Louis Perret ترجمة ممتازة لأعمال لونروت Lönnrot صدرت في منشورات ستوك.

في الفكّين الضّارين»

ويكتبُ لكائن الأرض، في نفس المعنى ذاته لتحدّي العمل:

«والآن، يا عبدَ الإنسان،
كفّ عن النوم على الأرض»

في كهف البطن، يقيم البطل ورشة حدادته:

«قميصه كان ورشة حدادة
من الكُمّين قدّ منفاخاً،
ومن فرويّته جرابَ ريحٍ،
ومن سرواله أنبوباً،
من جَوْرَبَيْهِ صمّامات،
ركْبته استعملها سنداناً
ومرفقه أصبح مطرقة».

هل يجب أن نشدّد على الاتّحاد الوثيق بين المعدنيّ والحيّ: للرّكبة صلابة سندان، والمرفق مطرقة. عندما نقرأ النصّ ماديّاً، نحسّ على الفور أنّ الدّرع الذي ينسجه الحدّاد لنفسه يلتصق بالجسد، وأنّه بشكل من الأشكال جسده ذاته (النشيد التاسع عشر):

«صنع لنفسه جزمتين من حديد
وواقيتي ساقٍ من فولاذ
....
لبس قميصه الحديديّ

تزنّر بحزامه البرونزيّ،
بحث عن قفّازين من صخر،
لبس قُفّازين من حديد».

ولكي يصطاد الزنجورَ العجيبَ، يُشكّل الوحشُ زرداً:

«الحدّاد إلمارينين[1]،
المُطرِّق الكبير الأزليّ
بسرعة سبكَ لنفسه نسراً من حديد،
صقراً ضخماً بريش أبيض؛
ركّب له مخالب من حديد،
وبراثن من فولاذ متصلّب».

لقد واصل كلّ من الكلّابة الحديدية والمخلب الفولاذيّ والبُرْثُنُ المعدنيّ مفعوله الوراثيّ لتكوين الطائر المسبوك. ولن نجد صعوبة في تأويل صراع النسر والزنجور باعتباره صراع ورشة الحدادة. يغرز النسر أحد براثنه في ظهر الزنجور، ويغرز الآخر «في جبل من الفولاذ، وفي هضبة من الحديد».

يُنظرُ إلى العالم بأسره وكائناته الفاعلة باعتبارها كائنات معدنية. إنّ الكائن يوجد في كامل قوّته عندما نقوم بإكسائه معدنيّاً، وتنظيمه معدنيّاً.

في نشيد آخر من كالفالا، يُخرجُ الحدّاد من نار المصهر نعجة بصوف ممتزج بالذهب والنحاس والفضّة، ومُهْراً:

«بِعُرْفٍ من ذهبٍ، ورأسٍ من فضّة،

(1) إلمارينين Ilmarinen أو «الحدّاد الأزليّ»: إحدى شخصيّات ملحمة كالفالا، كتبها باللّغة الفنلنديّة إلياس لونرت، وقد سبق ذكره. (المُراجِع)

وحوافر أربعة من برونز».

ثمّ تخرج امرأة من الموقد (مرجع سابق، ص 509):

«صنع لها سَاقَيْ فتاة

صنع لها ساقين وذراعين

ولكنّ الساقين لا تمشيان،

وتعجز الذراعان عن المُعانقة».

في نشيد آخر (التاسع والأربعين)، يقول الحدّاد:

«أطرّق قمراً من ذهب،

وشمساً عزيزةً كلّها من فضّة

لأعلّقهما في السماء.

....

استطاع أخيراً أن يرفع القمر،

وأن يضع الشمس في موضعها،

القمر على قمّة شجرة تنّوب،

والشمس في ذُروَةِ صنوبرة».

لقد سبك السماء:

«طرّق قبّة الهواء»

ويمكنه أن يستدعي الشمس التي استخرجها من الصخرة وقام بسبْكها:

«أيّتها الشمس الجميلة المستخرجة من الصخرة،

....

أشرقي دائماً في الصباح،

أعطينا الصحّة جميعاً،

ادفعي الطريدة قريباً منّا،

والفريسة على مقربة من إبهامنا،

والحظّ لشصّنا!

تابعي سيرك في صحّة جيّدة

ومسيرتك دون مرَضٍ».

بعيداً عن كلّ تأثير من الأساطير، يستعيد الحالم الكبير مبادئ التولّد المعدنيّ. يهجرُ ويليام بليك (William Blake) الصّور التشكيلية للطّين. وهو يُبدعُ مثلما نحفر، في المادّة الصّلبة. وعن هذه النزعة العدانية المُعَدَّة بعناية نجد قصيدة رائعة في النشيد 3 من الكتاب الأوّل من أوريزن[1] (Urizen) ويُعطي ويليام بليك هنا خَلْقاً حقيقيّاً للغضب. إنّ الكائن البشريّ قد سُبِكَ إن صحّ القول «على صخر الخلود» في نوع من الخَنَق المُطرّق، بطرد «سيلانات النار والدم والسّلْح» بالمطرقة، وإبعاد كلّ مادّة للرخاوة والصّديد من كينونة كلّ مادّة.

كلّ شيء يغدو محطّماً، مقروضاً، مكسّراً[2] عندما يُشكّل الربّ الحدّادُ

(1) في الميثولوجيا الخاصّة بالشاعر وليام بليك William Blake، يمثّل أوريزن Urizen الحكمة المتوارثة والناموس. (المُراجِع)

(2) في أسطورة دوغونية [مالي]، تُقدُّ مفاصل السيقان والأذرع في عمليّة لاحقة في أعضاء الإنسان كلّها. فالسندان الذي يحمله الحدّاد البروميثيوسيّ يكسر ساقيه عند المأبض، وتسقط المطرقة الكبيرة على الذراعين وتكسرهما عند مفصد المرفق (نقلاً عن مارسال غريول (Marcel Griaule)). وعلى النمط الخياليّ الصرف، يُدرك هرمان دو كيزيرلينغ Hermann de Keyserling (تأمّلات أمريكية جنوبية *Méditations sud-américaines*، الترجمة ص 15) «للمرّة الأولى = = معنى هذه الأساطير من البيرو، التي بمقتضاها يكون القزم، هذا المنجميّ والحدّاد الجوفيّ هو المخلوق الأقدم مقارنةً بالإنسان». ويعطي دو كيزيرلينغ، في الصفحات التي تلي، شرحاً سريعاً

الإنسانَ الحديديّ، فهو يُحَطِّمُ كلّ شيء، وخصوصاً يحطّم الزمن إلى أشلاء مرعبة:

«ثمّ كان النبيّ الخالد ينفخُ بالمنفاخ الأسود
يُعالجُ دون توقّفِ الملاقطَ؛ والمطرقة
وبلا هوادةٍ يضربُ، يسبكُ سلسلةً تلوَ سلسلة،
ويُحصي في حلقاتٍ، الساعاتِ والأيّامَ والسنوات».

هذا الزمن الحَلَقيّ هو ذاته زمن الإرادة. إذن يبدو أنّ الإنسان يولد على سندان، كمثْل سلسلة، متسلسلة فقرة فقرة، ومشدودة قطعة قطعة. إثر ذلك يُلحَم بـ«لِحام الحديد» و«لِحام البرونز»:

«لِحام من الحديد، ومن البرونز لِحامٌ»

هذه السّلسلة الأولى، هذا الكائن المعدنيّ الأساسيّ، هو الثعبان ذاته الذي يتوجّب جعل الإنسان ينمو منه.

عندما يتضخّم الثعبان، إنّما يكون ذلك دائماً بألق باطنيّ، وبدفع معدن الحراشف إلى الخارج.

«ينمو الثعبان فيُلقي بحراشفه إلى الخارج». (الفصل 6).

كلّ حاسّة من الحواسّ حلقة من حلقات اللّعنة، وطريقة لتقييد الذهن إلى الفقرات البدنيّة. انظروا إلى الصدفة الصّلبة للأذنين وهي تَنْسبِك:
«أذنان حلزونيّتان متراصّتان

نسبياً مفاده أنّ روح المعدن وتأثير المعادن يُشاركان في تشكّل الشّعب الأرضيّ.

تحت مِحْجَرَيْهِ
تنبجسان، تنتصبان وتتحجّران
في شكل هلاليّ تماماً؛ وعصر رابع استُنفِدَ،
عصر النكبة المشؤومة».

اللسان لهب أحمر، مستعدّ لإعداد الحديد. يحضُرُ إذن وكأنه الانقلاب المُحتدمُ للإستعارة التي تريد دائماً أن ترى ألسنة في لهيب الموقد. كلّ أعضاء الإنسان هي قوى مُسْقطة.

ذلك هو إنسان بليك، الإنسان المسبوك، المختلف شديد الاختلاف عن الإنسان المعجون، عن الكائن الذي عُهِدَ به إلى المياة البدئيّة.

لأبيات وليام بليك ضجيج معدنيّ. فأصوات الكلمات تتراطم حتّى عندما لا يُذكر البرونز والحديد:

Shudd'ring, the Eternel Prophet smote
With a stroke from his north to south region

«مرتجفاً، ضربَ النبيُّ الخالد
ضربةً قويّةً من شمال منطقته إلى جنوبها».

يبدو أنّ المعاناة المُسجّلة في القصائد هي حقّاً تمرّد الأعضاء المشدودة، والحواسّ المقيّدة. وليس لهذه المعاناة، بمشيئة بعض الأرواح، حميميّة العجين الملعون. إنّها حقّاً ألم طاقة ما. إنّها أكثر الآلام ازدواجية، تلك التي نحسّ بها ونسكّنها ونحن نتمرّد.

الباب الثاني

الفصل السابع

الصّخرة

«كَلِّمِ الحجر بِلُغَتِهِ
وبسرعةٍ سينزل الجبلُ
بكلامكَ إلى الوادي».

(ميسترال، ميراي، 6)
(Mistral, *Mireille*, VI)

1

لكي نستعيد، في عالم الإحساسات والعلامات الذي فيه نعيش ونفكّر، الصّور الأولى، الصّور الأصليّة، تلك التي تفسّر العالمَ والإنسان معاً، يجب علينا في ما يتعلّق بكلّ شيء، أن نحرّك من جديد الازدواجيات الأوّلية، وأن نزيد في تضخيم فظاعة المفاجآت، لا بدّ أن نقرّب الكذب من الحقيقة حتّى يتلامسَا. أن نرى بعيون جديدة، فذلك يعني أنّنا لا نزال نقبل عبودية استعراضٍ ما. هناك إرادة أكبر من ذلك: وهي أن نرى قبل الرؤية، أن نحرّك الروح بكاملها **بإرادة للرؤية**.[1] وغالباً ما عاش كريفيل (Crevel) هذه

(1) لمزيد التأكيد على أصالة الخيال والصور، يذهب باشلار إلى المستوى الأعمق في النفسية البشرية، أي إلى المعطى الطبيعيّ الخام، والبدائيّ جدّاً، إلى مستوى الغرائز المتجذّرة في الإنسان، فيقوم بربط الخيال والصور بالغريزة، فيقول: «إن النفسية البشرية تتحرّك بفعل جوع حقيقيّ للصور. إنها تريد صوراً». (G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté* p. 20) ولكي يؤكّد على هذا الجوع يقوم باشلار بربط الخيال والصّوز لا بـ«الرمزية الهضمية»، بل بـ«الرمزية الجنسية» (المرجع نفسه، ص 34). ومثلما يتحدّث باشلار هنا عن =

النزعة البدئيّة! فبالنسبة إليه، «أن يكون المرء عفويّاً» فتلك نصيحة خاملة، نصيحة لفظيّة بحتة. فكلّ شيء يبدأ من جديد، كلّ شيء يبدأ فقط لمن يعرف كيف يكون «عفويّاً بصورة عفوية». إنّ ازدواجية الصّور لا يمكن إشباعها بمفارقة بسيطة، مثلما أنّ الجميل ليس مرادفاً لما هو خلّاب pittoresque[1]. كيف يمكننا أن نبْلغ حميميّة التناقض! ستُعطينا الصّورة الأدبية للصخرة، في شكل مفرط في البساطة، ولكنه واضح جدّاً، مثالاً لهذه التناقضات الخيالية البدئيّة.

إنّ الصخور، عند نوفاليس، هي صور أساسية. «أكبر أبناء الطبيعة هي الصخور الأصلية»، مثلما يقول في هنري دوفتردنغن (*Henri d'Ofterdingen*). كائنات العالم هذه، التي هي أيضاً كائنات ما قبل تاريخ خيالنا، عاشها فيكتور هوغو، شاعر الصخور الكبير، «في اللّحظة الشعرية»، مفعّلاً بشكل من الأشكال «العفويّة التامّة» la *spontanéité spontanée*، ناقلاً التناقض إلى حدود المادّة، مُعطياً حياة بُخارية للأخْفُورِ المتصلّب. «لا شيء يُغيّر من شكله مثل السحب، ما عدا الصخور» (أرخبيل المانش *L'Archipel de la Manche*، ص 21).

غالباً، ما يرى الحالم بالسحب في السماء المغيّمة صخوراً مجتمعة. هذا هو التناظر. هذه هي الحياة الخيالية المُبادَلة. إنّ الحالمَ الكبير يرى السماء فوق الأرض، سماء داكنة، سماء منهارة. إنّ لركام الصَخور كلّ تهديدات سماء

= «غريزة الصور»، يتحدّث في كتاب «شعرية حلم اليقظة» عمّا يسمّيه بـ«غريزة حقيقية لحلم اليقظة» (G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p. 63)، غريزة تكون فاعلة جدّاً في مستوى «أنيما» كلّ واحد منّا، وهي غريزة ذات وظيفة حسّاسة للغاية، فهي تخلّصنا من أعباء الحياة، ومن مآسيها، وتحقّق لنفسنا توازنها، وراحتها الدائمة. (المترجم)

(1) للمفردة pittoresque علاقة اشتقاقيّة بالكلمة peinture (رسم، تصوير)، فهي تُطلَق بالأصل على ما هو جذّاب أو خلّاب أو طريف بحيث يستحقّ أن يُرسَم. (المُراجِع)

عاصفة. في العالمِ الأكثر ثباتاً، يتساءل الحالمُ إذن: ما الذي سيحدُث؟

«ليس هناك تعاقب أكثر سرعة في الانهيار؛ تتفكّك المظاهر لكي تتشكّل من جديد: فالمنظور يرتكب الحماقات». وهكذا، وبشأن مبحث مفرط في السهولة، نُدركُ هنا انعطافاً لقيم الصلابة والتشوّه. يجب على الخيال الماديّ أن يقترح طبعاً صوراً أكثر انخراطاً في المادّة، ولكن يجب على الفيلسوف أن يتعلّم انطلاقاً من حالات أوليّة. ها نحن في المركز الذي تُتبادل فيه القيم الخيالية بين السحب والصخور. سنقوم، كما يحلو لنا، بتحويل الواقعيّ إلى خياليّ أو بتحويل الخياليّ إلى واقعيّ. عندما تكون الاستعارات قابلة للقلب، فإنّنا نكون على يقين من أنّنا سنعيش في حالة حُظْوَةٍ خيالية. الحياة تكون محتملة. وإن أبشع الكوابيس تُعطينا أفراحاً مثيرة، أفراحاً كبيرة قاسية، الأفراح المتناقضة...

لماذا، في الواقع، تحتفظ الصخرة بصورة أكثر صلابة بشكلها البشريّ، بشكلها الحيوانيّ من السحاب الذي يمرّ؟ أو ليس ذلك شكلاً أوّلياً بصورة ذاتية، شُكِّلَ بالتحديد ضمن إرادة للرؤية، ضمن إرادة لرؤية شيء ما، أو بصورة أفضل أخيراً ضمن إرادة رؤية شخصٍ ما. لقد جُعل الواقع لـ«تثبيت» أحلامنا.

لكنّ الفرصة ملائمة لنبيّن أنّ الصّورة الأدبية بصورة عامّة ليست شكلاً منهكاً من أشكال الخيال. الصّورة الأدبية هي على العكس من ذلك الخيال في كامل حيويّته، الخيال في أقصى حرّيته. وحده الخيال الأدبيّ للصخرة يقبل بلعب هذه التشابهات. إنّنا لَنَعْجَبُ من رسّام يُعطي للصخرة شكلاً بشرياً. وحده الكاتب يمكنه أن يكتفي، برسمٍ خفيفٍ، باقتراحِ تشابهٍ. أمّا بالنسبة للصخّرة، فلنستمع إذن للنقاش الدائر بين الخيال والإدراك المعقول. العقل يُكرّر: «إنّها صخرة»، ولكنّ الخيال يقترح بلا توقّف ألف اسم آخر: إنّه يقول المنظر، ويتحكّم دون توقّف في تغيّرات «الديكور». إنّ اللفظ هو، بكلّ

تأكيد، القوّة الخلّاقة! وعليه، فليس هناك من هلوسة دون هذيان، ولا من صورة قويّة دون شرحٍ باذخ.

على هذا النحو يبدو أنّه، في نوع من الحوار بين الصخور والسحب، تأتي السماء لمحاكاة الأرض. الصخرة والسحاب يُكمّل أحدهما الآخر. إنّ الهوّة الصخرية هي انجراف ثابت. والسحاب المتوعّدُ هو حركة في حالة فوضى.

لنُعد قراءة هذه الصّورة الكاملة الرائعة، هذه الصّورة التي هي سماء وأرض في قصيدة لأندريه فرينو (André Frénaud) :

«الجدار المتصلّب، الصخور السوداء،
ملأت السّحبُ كلّ أحضان الليل.
الريح الهادئة في انجرافات الصخور.
إنّها هنا».

(الشّعر الفتيّ، 2.)

(*La jeune Poésie*, II)

يقول أحد الحالمين إنّنا نشهد، ولادة صخرية في السماء. «في جبال الألب، إنّ ما يؤثّر فيَّ بالخصوص، إنّما هو التواصل بين الصخور والسّحب. لم أستطع يوماً، دون رهبة مشوبة بالاحترام، أن أرى الذيل الأبيض لسحابة تخرج من مُنحدر الجبل: ألا يعني ذلك أنّنا نشهد في كلّ مرّة ولادة كائن ما؟» (أ. و. إيشمان (E. W. Eschmann)، **محادثات في حديقة** *Entretiens dans un Jardin*، الترجمة، ص 25).

سنجد الكثير من الصّور الأخرى لهذا التوليد الصخريّ إذا ما تبعنا شِعْرَ الهُوّاتِ في كلّ طاقاته المُمَيّزة. وسنرى الصخور المكوّمة تصنع حِمَمَ السّماء. سنرى -عودة إلى الأمّ- سُحُبَ السماء تعود إلى المقلع المنفتح. «سُحبٌ

جوعى تترنّحُ فوق الهوّة»، يقول أحد أكبر الحالمين الأرضيّين (ويليام بليك، قران السّماء والجحيم *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*، ترجمة أندريه جيد، منشورات جوزي كورتي، ص 11). ولكنّنا لن ننتهي من ذلك إذا ما أردنا أن نتبع كلّ جدليّات الصخرة والسحاب، وأردنا أن نعيش انتفاخ الجبل. إنّ الجبل، في انتفاخاته وفي قممه، في أرضه المدوّرة وفي صخوره، هو بطن وأسنان، يلتهم السماء المغيّمة، ويبتلع عظام العاصفة لا بل حتّى برونز الرعود.

2

وبطبيعة الحال لا يكتفي الحالمُ بالصخور أبداً بلعبة المظهر الخارجيّ، أو باسمٍ يمزح وهو يمرّ فوق شكل عابر. فحتّى عندما لا يزال الخيال مستمرّاً في اللّعبِ، فإنّه يستدعي «ارتباطات» ماديّة. ومع أنّ فيكتور هوغو يتمتّع بحسّ الصوّان، فإنّه يفضّل عليه الصلصال الرمليّ عندما يتعلّق الأمر بدعم الرؤى المُغيّرة للأشكال (جبال الألب والبيرينيس *Alpes et Pyrénées*، ص 222). «إنّ الصلصال الرمليّ هو الصخرة الأكثر تسلية والأكثر غرابة في العجن من بين كلّ الصخور. وهو بين الصخور ما هي شجرة الدردار بين الأشجار. فليس هناك هيئة لا يتّخذها، وليست هناك نزوة ليست من نزواته، وليس هناك حلم لا يُحقّقه؛ له كلّ الأشكال، ويقوم بكلّ التكشيرات. يبدو وكأنه تُحرّكه روح متعدّدة. اسمحوا لي بهذه الكلمة بشأن هذا الشيء.

«في الدراما الكبيرة للمنْظر، يلعبُ الصلصال الرمليّ الدور النّزق؛ أحياناً يكون كبيراً وحازماً، وأحياناً أخرى يكون هزليّاً؛ ينحني على شاكلة مُصارع، ويتكوّر على شاكلة مهرّج؛ إنّه إسفنجة، كعكة كبيرة، خيمة، كوخ، أرومَة شجرة؛ يظهر في الحقل بين الحشيش على وجه الأرض في شكل حُدَبٍ شقراء

ونُدَف، ويُحاكي قطيعَ أغنام نائماً؛ له وجوه تضحك، وعيون تنظر، وفُكُوكٌ يبدو وكأنها تقرض السّرخس وترعاه؛ يُمسك بالأجمات كقبضة عملاق تخرجُ من الأرض فجأة. لقد كان على العصر القديم، الذي يحبُّ الأمثولات الكاملة، أن يصنع تمثال بروتيه[1] من الصلصال الرمليّ». [2]

يُعطي الشاعر عرَضاً مثالاً لأمثولة كاملة، أمثولة محقّقة بفضل الصخرة في المرج، في الحقل. هنا يتكثّف حوار الصّورة والمادّة، هنا تتطبّع (من الطبيعة) أقدم التقاليد. نوع من الميثولوجيا المباشرة يكون إذن في حالة فعل في تأمّلات الشاعر، عند الحالم الذي يجعل رؤاه تتكلّم. لنعطِ رسماً سريعاً لهذه الميثولوجيا الناشئة، لهذه الميثولوجيا الطبيعية.

يعرف بعض الشعراء كيف يضعوننا، أحياناً، عبر بعض الصّور، في حالةِ رعب. يبدو أنّهم يستطيعون ببعض الكلمات تجميع غسق حول صخرة أدبيّة، وأنّهم يستطيعون، ببعض الأبيات الشعرية، تحجير هواء اللّيل وتحريك الصخور الساكنة من جديد. وهكذا، وعند خروجه لا نعلم من أيّ طريق منحدِر للحلم، صادفَ غيلفيك (Guillevic) هذه «الوحوش»: «هناك وحوش خيِّرة إلى أبعد الحدود»، ومع ذلك فهي مخيفة!

«ذاتَ مساءٍ
يكون فيه كلّ شيء أرجوانيّاً في الكون،

---

(1) بروتيوس Protée (باليونانية القديمة: *Prôteús*) إله بحريّ في الميثولوجيا اليونانية، يدعوه هوميروس في الأوذيسّة «شيخ البحر». (المُراجِع)

(2) إذا ما جمّعنا الصّور بقليل من الصبر، فسريعاً ما سندرك أنها ليست أبدا مناسباتيّة أو عرَضيّة. فصورة الصلصال الرمليّ هي على هذا النحو منتظمة التواتر جدّاً. في بشارة مريم، كتب كلوديل Claudel: «أحجار مرعبة، صخور صلصالية رملية عجيبة... تشبه وحوش العصور الأحفورية... لآلهة لم تكبر رؤوسها وأعضاؤها بشكل جيّد». انظر أوجين سو Eugène sue، لوتريامون *Lautréamont*، ص 72.

وتتّخذ فيه الصخور مَسَارَها الجنونيّ،
سوف تستيقظ [الوحوش]».

(أرض ماء[1]**، ص 27.)**
(*Terraqué*, p. 27)

ثمّ في ليل كرناك[2]**:**

«المنهيرات[3] **القائمة في اللّيل تذهب وتجيء**
ويقضم بعضها بعضاً

...

المراكب الباردة تدفع الإنسان إلى الصخور
وتضغط».

(أرض ماء، ص 50)
(***Terraqué***, p.50)

---

(1) المفردة Terraqué مركّبة، آتية من اللاتينية terra (أرض) وaqua (ماء)، وهي من النعوت التي تطلَق على كوكب الأرض باعتباره مكوّناً من أراضٍ ومياه. ولكنّ المفردة تكتسب في عالم غيلفيك الشعريّ مكانة خاصّة، فهي ترتبط ببيئته الأُصليّة في البروتاني الفرنسية، حيث يبرز في المنظر الطبيعيّ وفي الحياة اليوميّة جدل التربة والماء، اليابسة والبحر. (المُراجِع)

(2) كرناك Carnac، في الموربيان Morbihan، ضمن منطقة البروتاني الفرنسية، هي مسقط رأس الشاعر، وقد جعل منها إطار العديد من أشعاره. (المُراجِع)

(3) المنهيرات Les menhirs: تسمية آتية من اللغة البروتونيّة، لغة السّلتيّين في فرنسا، وهي مركّبة من *maen* (حجر) و*hir* (طويل). وهي تُطلق على أحجار شبيهة بأنصاب، يتراوح طولها بين نصف متر وثمانية عشر متراً، يُشاهد غالباً عددٌ منها منصوباً عاموديّاً في صفّ أو في دائرة أو نصف دائرة. والأرجح أنّ القدماء كانوا يخلعون عليها دلالات سحريّة أو دينيّة وطقوسيّة. تُشاهد مثل هذه الأحجار في الهند وفي كولومبيا، أمّا في فرنسا فثمّة الكثير منها في منطقة البروتاني، وقد نُصبت الأحجار الأولى منها، حسبَ العلماء، بين 4500 قبل الميلاد و2500 قبل الميلاد، أي قبل ظهور الحضارة السلتيّة بكثير. (المُراجِع)

إنّ إلهاماً تأمّلَ صاحبه فيه مثل إلهام غيلفيك يجد على هذا النحو -على الأرجح خارج كلّ استذكار- ميثولوجيا المعابر الصخريّة. هل علينا أن نُذكّر كيف يخدع المُغامرون الصخور الضخمة التي تسحقُ المُسافرين الذين يقتربون منها والمفرطين في الجرأة، لعبور الشِّعاب. يُطلق المُغامرون حمامة، لا تَترك، وهي المحميّة من لدن الإلهة مينرفا، إلّا بعض ريشات الذيل بين فرقعة الصخور. وعندما تبتعد الصخور لتستأنف اندفاعها، يندفعُ مركب جازون (Jason) في المضيق. ومرّة أخرى، لا تنجح الصخور إلّا بصعوبة في إلحاق الضرر بمقدّمة السفينة.(1)

إنّ المراكب الباردة، وهذه الصخور التي تطفو فوق البحر، يضغط بعضها على بعض ببطء أكبر، وبوحشية أكبر. إنّها في نهاية الأمر قوى لميثولوجيا أكثر صدقية، لحُلُمية هي أعمق من أحلام الميثولوجيا التقليدية، أحلام أُفرِطَ في تفسيرها، أُفرِطَ في تفسيرها عقلانياً، أُفرِطَ في تفسيرها تشكيليّاً. إنّ مضيقاً، وبفضل القانون البسيط للحُلُمية، «يضيقُ»، ليس أبداً بالأسلوب الوصفيّ الهادئ للجغرافيّ، بل بالواقعية النفسيّة الكاملة للخيال وببطء القوى التي لا تقهر.

(1) جازون، اسمٌ يوناني يعني «المُتطبّبُ»، وهو ابن إيزون (Éson)، ملكُ تسّاليا (Thessalie). وهو أحد الأبطال الأكثر شُهرة في الميثولوجيا الإغريقية. استولى عمّه بيلياس (Pélias) على عرش إيولكوس (Iolcos) وهمّ بقتله وهو صغير، ولكن أمّه تمكّنت من إنقاذه ليربّيه القنطورس شيرون (Chiron) في أعلى جبل بيليون (Pélion). وعندما اشتدّ عوده، طالب باستعادة عرش أبيه، ولكنّ عمّه فرض عليه، ليستعيد عرش أبيه، أن يأتيَ بجزّة ذهبية لحَمَلٍ بجناحيْن كبيريْن. وكانت جزّة الحَمَلِ الذّهبية العجيب تُعَدّ بمثابة تعويذة القوّة بل تعويذة الخُلود. عندها صنع جازون الشّابّ قارباً عجيباً غريباً، سُمّي أرغو (Argo)، وكان على القارب أن يمرّ عبر صخرتَي السّمبليغاديس (*Symplēgádes*)، وهما توجدان في مضيق البوسفور (في إسطنبول الحالية)، وتتصادمان دون انقطاع، ما يجعل الإبحار بينهما شبه مستحيل. فلمعت في ذهن جازون فكرة أن يُرسِل بين الصّخرتيْن حمامة، يقتفي أثرها بقاربه، عند انفراج الصّخرتيْن وفي تلك اللّحظة بالذّات يمرّ القارب قبل أن تعاودا التّصادم من جديد. وفور مروره ثُبتت الصّخرتان نهائيّاً. (المترجم)

يبدو أنّ الصخرة الهائلة تعطي، في سكونها ذاته، انطباعاً فعّالاً باستمرار للانبثاق. على هذا النحو يصوّر د. هـ. لورنس (D.H. Lawrence) (**الكنغر** *Kangourou*، الترجمة، ص 305) وهو يتجوّل في الكورنوياي (Cornouailles) «المظهرَ البدئيّ للأرض البور وللكتل الضخمة من الصوّان التي تنتأ خارج الأرض». «إنّنا نفهم بسهولة أنّ البشر يعشقون الصخور. لا الصخرة، بل سرّ الأرض، القويّة وما قبل الإنسانيّة، التي تكشف عن قوّتها». إنّ شاعراً مثل غابرييل أوديزيو (Gabriel Audisio) يعيش من جديدٍ أيضاً قصيداً للقوّة ألهمته الصخرة: بينما كان يُعالج، وهو في كابوس، مطارق كبيرة قام حلمه برصّها في شكل صخرة استعاد كلّ صراعات العصر الحجريّ:

«شكراً على تعليميَ الحقدَ والأخذَ بالثأر
سأصبح أصلب من عقدة قبضاتكم».

غابرييل أوديزيو، **قصائد الثريّا السّوداء** («العصر الحجريّ»).
Gabriel Audisio, *Poèmes du Lustre noir*. (L'Age de pierre)

كذلك، وبحسّه المباشر للخيال الهجوميّ، يقول لنا هنري ميشو Henri Michaux بشكل سريع: «رجلٌ ضربته صخرة لكونه أفرط في التَّحْدِيق فيها. والصخرة لم تتحرّك!» بإمكان العقل أن يقول إنّ الصخرة ساكنة. عبثاً يؤكّد الإدراك الحسّيّ أنّ الصخرة لا تزال في نفس المكان دائماً. وعبثاً تعلّمنا التجربة أنّ الصخرة الهائلة هي شكلٌ مُسالمٌ. أمّا الخيال المُتحدّي فقد بدأ المعركة. يُريد الحالم المُثابر أن يقلب الصخرة المعادية. عيشوا الصراع العنيد لشخصية من شخصيات كنوت همسون (Knut Hamsun) (**يقظة الحقل** *L'Éveil de la glèbe*، الترجمة، ص 365) ضدّ الصخرة المتجذّرة. «يرفسُ، قويّاً ومهدِّداً، حول الصخرة، لَسوف يحطّمها إلى أجزاء. ولِمَ لا؟ عندما نحسّ تجاه صخرة بِكُرْهٍ بالغ، فإنّ تحطيمها لا يُعدُّ غير أمر شكليّ. وماذا إذا قاومت الصخرة،

وماذا إذا رفضت أن يتمّ إسقاطها؟ عندها سنرى من سيصمد في هذا الصراع الضّاري».

لماذا إذن لا يقابلنا عالم الصخر بعدوانية مقابل عدوانية، عدوانية خفية مقابل خوف مُسيطَرٍ عليه؟ كم نحسّ جيّداً عندما نقرأ ميشو (Michaux) أنّ بالإمكان أن تقتُلنا صورة! كثيرة هي القوى التي تتحرّك ضمن ازدواجية مستترة، الكلّ في قوى جليّة وقوى خفية، الكلّ في هجوم وفي هروب. فأن نحبّ وأن نكره، ذلك يُعطي ازدواجاً شعوريّاً. أن نتحدّى وأن نخاف فإنّ ذلك يُشكّل ازدواجية أكثر عمقاً، أكثر صرامة، ما دامت الازدواجية لا تكمن في عقدة الإحساس ذاتها، بل في عقدة الإرادة.

إنّ التأمّل الفعّال للصخور هو منذ الآن من مجال التحدّي. إنّه مُشاركة في قوى ضخمة وسيطرة على قوى ساحقة. إنّنا نحسُّ جيّداً أنّ هذا التحدّي، والأدب، هذه المرّة، هو الأقدر من أيّ فنّ آخر على أن يطلق هذا التحدّي، ويعبّر عنه من جديد، ويُضاعفه، وأحياناً أيضاً يوحي به.

إنّنا إن عشنا قليلاً بين الصخور، فسننسى الكثير من الضعف. لقد كتب بودلير Baudelaire في موضع من المواضع: «إنّ رسّامي المَناظِر عندنا حيوانات مفرطة في التهام العُشب»[1]. إنّ حلماً للصلابة وللمقاومة يجب أن

(1) يقصد بودلير أنّهم لا يرسمون من الطبيعة سوى ما عليها من حشائش، وهو يعيب عليهم إهمال العناصر المتبقيّة من المَناظر الطبيعيّة والعمرانيّة. ترد عبارته هذه في نصّه المعنوَن «طرائف جماليّة، 1868» *Curiosités esthétiques 1868*، ولعلّ من المفيد أن نورد هنا الفقرة بكاملها. كتبَ: «إنّ رسّامي المَناظر عندنا حيوانات مفرطة في التهام العشب. لا يتغذَون طواعيةً من الأنقاض، والسماء والصحراء ترعبانهم، خلا القليل منهم، من أمثال فرومنتان Fromentin. وإنّني ليؤسفني غياب تلك البحيرات الكبرى، التي ترمز إلى الثبات في قلب اليأس، وغياب الجبال الضخمة، هذه السلالم الذاهبة من البسيطة إلى السماء، والتي منها يبدو كلّ كبيرٍ صغيراً، والقلاع (أجل، ستذهب نزعتي القينيّة إلى هذا الحدّ)، والأديرة ذات الشرفات، التي تتمرأى في البِرَك الكامدة المرأى، والجسور العملاقة، والهياكل التي تذكّر بأبنية نينوى، وتكون باعثة على الدّوار، وأخيراً يؤسفني غياب كلّ ما ينبغي اختراعه إن لم يكُ موجوداً». (المُراجِع)

يوضع إذن في صفّ مبادئ الخيال الماديّ. على هذا النحو تكون الصخرة صورة أوّلية، كائناً من كائنات الأدب الفعّال، الأدب المحبّ للفعل، الذي يُعلّمنا كيف نعيش الواقع في كلّ أعماقه وإطناباته.

3

ولكنّ أدب التحدّي يجب أن يُربط بصورة طبيعية بأدب الخوف. إنّ صورة واحدة لَتكفي لجعل العالَم يرتعد. فأيّ انفتاح لدراما كونيّة في سطر واحد لنيتشه Nietzsche: «لقد بدأ قلب الشيطان الهرم للصخور في الارتعاد» (**المعرفة الفرحة**، *Le Gai savoir*, trad. Albert ترجمة، ألبير، ص 105). إنّ وظيفة الصخرة هي أن تنشر الرعب في المَنْظر. هكذا يفكّر رسكن (Ruskin) (**ذكريات الشباب** *Souvenirs de jeunesse*، الترجمة، ص 363): «إنّ الإنكليزيّ لا يطلبُ من الصخرة إلّا أن تكون كبيرة جدّاً حتّى تعطيه الإحساس بالخطر؛ يجب أن يكون قادراً على أن يقول في نفسه: لو انفصلتْ، لانسحقتُ على الفور». في هذه الحالة، يكون التأمّل شجاعة، والعالَمُ المُتأمَّلُ هو «ديكور» حياة بطل. العالم أسطورة. وحتّى شخصية مولعة بإطلاق الحِكَم مثل فالفيدر (Valvèdre) في رواية جورج صاند (George Sand)، تسمح بأن نلمح بين ثنايَا فلسفتها السهلة اضطراباً عميقاً أمام كينونة الصخرة (جورج صاند، **فالفيدر**، ص 29): «إنّي لا أكره الصخرة، لوجودها باعث ومبرِّر، وهي جزء من البنية الأرضية. أحترم أصلها، بل إنّي أدرسها بنوع من القلق الدينيّ؛ ولكنّي أنظر في القانون الذي يجرفها، إذ، في نفس الوقت الذي يُفتّتها فيه، يجمع في قَدَرِيَّةٍ مشتركةٍ أنقاضها وأنقاض الكائنات المخلوقة حديثاً والتي نبتت على جنباتها». هكذا يُقرأُ قدرٌ للانسحاق في تأمّل الصخرة. يبدو أنّ بإمكان الكائن الشجاع أن يؤخّر الانهيار، ولكن يأتي اليوم المشؤوم الذي سينسحق فيه تحت الصوّان المتهاوي. كم هي عديدة القبور

التي ترسم هذه الصّور!

إنّ الصخرة الثقيلة، بالنسبة للعديد من الحالمين، هي في الواقع، **شاهدة القبر الطبيعية. قرب صخرة مُرعبة، قرب صخرة مُحطّمة**، يتأمّل بيار، بطل ملفيل Melville، نوعاً من هاوية للثقل، «صخرة الأرض» (بيار Pierre، الترجمة، ص 156): «غالباً ما فكّر أنّه ليس هناك من شاهدة قبر كان بإمكانه أن يتخيّرها لنفسه غير هذا النّصب الجنائزيّ الضخم الذي يبدو أنّه يَصَّعَّدُ منه، عندما تتأرجح الأوراق المحيطة بهدوء، أنينٌ نَحِيبِيٌّ حِدَادِيٌّ لبعض الفتْية الناعمين من العصور ما قبل الطوفانيّة». إنّ مِصْرَ خيالية بكاملها قد ربطها ملفيل بهذه الصخرة المعزولة البعيدة في الريف الغربيّ. هذا القبر الخياليّ الضخم يوحي له بنزعة هاملتيّة خاصّة بالعالم القديم». في عالم من الصخور ليس لها تاريخ، هكذا يرى من جديد مصْراً طبيعية، هَرَماً يُريد أن يعثر فيه على متاهة وعلى سرداب دفن. تَعْقُب ذلك صفحات يكون فيها اختبار الشجاعة تحدّياً للقوّة الساحقة للصخرة الضخمة، تحدّياً لصورة من صور الموت. تسلّل البطل إلى فضاء ضيّق، بين الأرض والصخرة المُشْرِفةِ: «... إذا كنتُ عندما أضحّي بنفسي باسم الواجب، تُعيد أمّي أنا التضحية بي من جديد، إذا لم يكن الواجب ذاته إلّا فزّاعة، إذا كان كلّ شيء مُباحاً للإنسان ويظلّ دون عقاب، فيا أيّتها الضخامة الخرساء، اسقطي عليَّ! لقد انتظرتِ لمدّة عصور؛ إذا كان الأمر على هذه الحال، فلا تنتظري البتّة؛ من تريدين إذن أن تسحقيه إن لم يكن ذاك الذي يستلقي هنا ويدعوك؟»

4

من جهة أخرى، إنّ الرمزية الإنسانيّة لبعض الأساطير هي أحياناً من الوضوح بحيث نُهملُ بسهولة مفرطة موادّ الصّور التي تستعملها هذه

الأساطير. إنّ الأدب المُفكَّرَ فيه يُسيء للأدب المُتصوَّر. فهو يؤوّل الطبع الإنسانيّ، ويكفّ عن المشاركة بفعّالية في حياة الصّور. هكذا تصبح صخرة سيزيف مجرّد كلمة تشير إلى قَدَرٍ أعمى، قَدَرِ إنسانٍ لم يعد يرى عدوّه إطلاقاً، قدَر مُفوَّض لأداة العقاب من لدن الإنسان الذي يُعاقِب.

إنّ فويرقاً واقعيّاً حقّاً قد محاه كلٌّ من هذه النزعة الإسهانيّة وهذا التأويل المفرط التسرّع في عقلانيّته. على الرغم من ذلك فإنّ سيزيف العاكف على صخرته هو صورة صراع حقيقيّ ضدّ شيء حقيقيّ! لماذا لا نحتفظ من الرمزية إلّا بشكلها ولا نُحاول أن نعيش حركيّتها؟ ذلك أنّ الاهتمام هنا محدود جدّاً. إنّنا لا نعيش، إنّنا لن نعيش أبداً الصخرة. ما أكثر المتجوّلين الذي يمرّون أمام مقلع الحجارة دون أن يدخلوا! كيف يمكنهم والحالة هذه أن يفهموا تهديد الصخرة وشجاعة الدّعامة؟ وعلى العكس من ذلك، سيتحرّك الكلّ بمجرّد أن نستحضر حُلُميّة العمل. إذن تبدو أسطورة سيزيف بمثابة كابوسِ قالعِ الحجارة.

تحكي الميثولوجيا الكلاسيكية، المحمّلة ببشريّة الآلهة[1] évhémérisme عن كلّ المناورات الإنسانيّة التي أدّت إلى إدانة سيزيف. ولكن مثلما يعبّر عنه ألبير كامو (Albert Camus) في كتابه القيّم **أسطورة سيزيف** *Le Mythe de Sisyphe* (ص 164): «لا شيء يُقال لنا عن سيزيف في الجحيم». عن العمل الجحيميّ، الذي يصفه كامو بشكل رائع طوال نصف صفحة، تراه ينحرف ليطلق أحكامَ إنسانٍ مثقّف على لاجدوى هذا العمل، ليُقنع نفسه بعبثيّته. ورغم ذلك، ومثلما سيقول مفكّر برغسونيّ الهوى، من الممكن أن يكون هذا العمل عبثيّاً، ولكنْ، في فعله، أين يوجد طابع هذه العبثية؟ في لحظة الجهد،

(1) بشريّة الآلهة évhémérisme: نسبة إلى فكرة الفيلسوف Évhémère (باليونانية القديمة: *Euhēmeros*) (316 ق. م. – 260 ق. م). في نشأة الديانات، وكان يرى أنّ آلهة الميثولوجيّات هم بشر ألّهتهم الشعوب بعد موتهم. (المُراجِع)

يقول كامو بطريقة غامضة: «إنّ وجهاً يتكبّد التعب على مقربة كبيرة من الصخور قد صار ذاته صخرة». ولكنّي أقول بعكس ذلك تماماً إنّ صخرة تتلقّى مجهوداً ضخماً للغاية من الإنسان قد صارت هي نفسها إنساناً. وإنّني أراهما يشْتَبِكَان. الصخرة تُظهِر الجهد الإنسانيّ، إنّها متلقّي الفعل أو المفعول به المناسب لعضلة الذراع الواعية بقوّتها. وفي قمّة الهضبة، عندما يتسبّب حادث ما في دحرجة الصخرة الجهنّمية، فبأيّ مهارة عليا يُلقي سيزيف بنفسه جانباً، ويتحاشى الانسحاق؟ وفي الجملة إنّ عذاب سيزيف هو مباراة كرة قدم طويلة نسبياً، وكلّ رياضة، منظوراً إليها بعينِ شخص متشائم، يمكن أن تُحَدَّدَ باعتبارها شكلاً من أشكال العبث. «ينبغي أن نتخيّل سيزيف سعيداً»، يقول كامو وهو يُنهي كتابه. لتحقيق ذلك، يكفي ألّا نولي أهمّية كبرى لحادث المساء، عندما يقوم الحظّ العاثر والإرهاق بدحرجة الصخرة التي رُفِعت بمعاناة إلى القمّة، نقول دحرجتها إلى الهاويات. في الغد تُشرقُ الشمس لكلّ الناس، ونعود للحياة وللعمل من جديد. فداخلَ مجال الخيال الحركيّ، كلّ ما بدأ على ما يرام كان على ما يرام.

5

علاوةً على ذلك، إنّ لاألَمِيّة الصخرة هي بحدّ ذاتها تهديد. وبما أنّ من بين أهدافنا، في كتبنا حول الخيال، هو أن نبرز بعض مباحث **ميثولوجيا مباشرة** – ميثولوجيا هي بالأحرى ضعيفة جدّاً أمام الميثولوجيا المُعدَّةِ من قبَل التقاليد، المتكرّرة ضمن أحلام شعب بأسره– فإنّنا لن نتردّد في تعيين أحلام اليقظة الأكثر حميميّة، الأكثر شخصية، من خلال الأساطير. ضمن هذا المنظور، يبدو لنا أنّ المادّة الحقيقية **لإبي الهول** هي الصخرة.

ليس لنا بالطبع ادّعاء الإتيان على هذا النحو الموارب بأدنى مُساهمة في

الميثولوجيا العالِمة. ولكن في مستوى الخيال الأدبيّ ذاته، يدهشنا التقارب المتواتر بين صورة الصخرة وأبي الهول. أوَ ليس في ذلك دليل على أنّ هناك نوعاً من التناظر بين صور الثقافة القديمة وصور التأمّل العاطل؟ إنّ حلم يقظتنا على طول الطريق الضيّقة والمتعرّجة في الريف الغامض يستعيد بشكل طبيعيّ كلّ الألغاز الإنسانيّة.

على هذا النحو، كتب ميشليه في **توراة الإنسانيّة** (ص 162)، وكأنّ الأمر تحصيل حاصل: «والصخرة ذاتها المنتصبة في الطريق تعرض عليك لغز أبي الهول».

وقد التقى بيار لوتي[1] في البتراء بآباء هول طبيعيّين من هذا النمط (الصحراء *Le Désert*، IX): «في المفترقات الكئيبة لهذه المضائق الجبليّة، رؤوس غامضة لفِيَلَة أو لآباء هول، موضوعة بصورة بارزة على أكداس الأشكال تلك، تبدو وكأنّها تتأمّل الخراب المحيط وتُحافظ عليه». ويؤكّد لوتي نفسه على هذا الخراب المحافَظ عليه، هذا الحزن الملغز لمشهدٍ تحرسه وحوش صخرية. وفيكتور هوغو، ألا يفكّر من جهته في أبي الهول عندما يقول في السّتير[2] *Le Satyre* (نشرة بيرّيه Berret، **أسطورة العصور** *Légende des siècles*، ج 2، ص 597) :

«... الصخور، هذه الوجوه

....

(1) بيار لوتي (Pierre Loti) (1850—1923)، فنّان وضابط من ضبّاط البحرية الفرنسية عضو في الأكاديمية الفرنسية، راوح بين عمله العسكريّ وعمله الأدبيّ والفنّيّ؛ تنقّل كثيراً من تاهيتي إلى السّنغال إلى اليابان إلى إسطنبول، وفيها الآن مقهى باسمه في أعلى تلّة مضيق البوسفور من النّاحية الأوروبّية. كان عاشقاً كبيراً للشّرق، وهو ما يُفسّر أعماله الكثيرة حول هذا الشّرق الذي كان يُغري أكثر من فنّان وأكثر من كاتب. (المترجم)

(2) السّتير: سبق التعريف به. (المُراجِع)

ترصّد السرّ الأكبر، خرساء، برقابٍ مشرئبّة».

أليست جبهة أبي الهول تلك التي يذكرها في هذا البيت:

«التقطيب المتأمِّل لحواجب الصخور».

(السّتير)

(*Le Satyre*)

هذه الصّورة لجبهة الصخرة -صورة مُبهمةٌ إن لم تقم فكرة أبي الهول بتنشيط الذاكرة- غالباً ما تستعاد في أعمال فيكتور هوغو. إنّ جرْدة إدموند هوغيه، التي هي أبعد من أن تكون مكتملة، تستشهد بعشرة أمثلة منها[1]. هذه الصّورة هي تطبيق موضوعيّ للعقدة الحقيقية للجبهة المتأمّلة التي أبرزها شارل بودوان في تحليله النفسيّ للكاتب الكبير.

إنّ القَلْبَ العجيب للصّورة التي تربط الجبهة المتأمّلة والصخّرة يكون ظاهراً في نصّ تأمّليّ لثورو (Thoreau) (والْدِن *Walden*، الترجمة، ص 238). لقد جلبها من بعيد. يبحث ثورو عن الدلالة التي غالباً ما تكون أسطورية لـ«أعماق» البرَك. ليس من الضروريّ دائماً أن يكون الماء عميقاً. إذا كانت الضفّة جبلية، برؤوس وصخور تتمرأى في الماء، فإنّ ذلك يكفي لكي نحلم بـ«العمق». لا يستطيع الحالم أن يحلم أمام مرآة لا تكون «عميقة». ويضيف ثورو: «إنّ حاجباً ناتئاً بكلّ جسارة، في محيّا إنسانٍ، لَيُشرف على عمقٍ للفكر مماثلٍ ويدلّ عليه». وستكون لنا في كتابنا الأرض وأحلام يقظة الراحة مناسبات أُخرى لنبيّن تشاكُل صور العمق. فبين الصخرة التي تُشرف على المياه والحاجب الذي يُشرف على العينين يعمل هذا التشاكل. عندما تنتصب

(1) إدمون هوغيه Edmond Huguet، دلالة الشكل في استعارات فيكتور هوغو *Le sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo*، ص 150–161.

الصخرة فوق البِركة، فإنّها تحفر هوّة تحت المياه. وسيفسّر الجغرافيّون الأمور بشكل مغاير. ولكنهم سيغفرون لفيلسوف حالم أن يبحث في العالم عن كلّ صور «عمق التفكير».

أحياناً تكون الصّورة أكثر خفاءً، عندها تجعلنا نحلم أكثر. وهكذا يبدو أنّ مسألة أبي الهول هي أقلّ لابشرية، وأنّه، مثل مُمْتَحِنٍ متسامح، يهمس بلطفٍ بمفتاح اللّغز في شبْه مُسارّة:

«إذا رأيت يوماً
صخرة تبسمُ لك،
فهل ستبوح بذلك؟»

(غيلفيك، أرض ماء، ص 19.)

(Guillevic, *Terraqué*, p. 19.)

هكذا في خاتمة المطاف تعبّر كلّ الخفايا النفسيّة عن نفسها من خلال الصخور الفاقدة للإحساس. وتجد الأسطورة الإنسانيّة تجسيماتها في الطبيعة الجامدة، وكأنّ بإمكان الصخرة أن تتلقّى نقوشاً طبيعية. عندها يكون الشاعر أكثر علماء النصوص القديمة بدئيّة. وعلى هذا النحو تكون المادّة أسطورية بعمق.

6

قد يكون بإمكاننا أن نفهم بصورة أفضل الوظائف العدائيّة للصخرة الأدبية إنْ نحن أعدنا قراءة الفصل الذي خصّصه رسكن للمنْظر القروسطيّ في كتابه الرسّامون المُحدثُون (ترجمة كاميرتس (Cammaerts)، ص 95 وما يليها). ثمّة ما يشجّعنا على أن نأمل في العثور في هذا الفصل على ملاحظات حول

اختيار الموقع. ولكن في النهاية تبدو الإحالات على الرّسم أقلّ عدداً من تلك المُحيلة على الأدب. فما هو محلّ اهتمام أكبر عنده إنّما هو عالم دانتي (Dante)، الجبل الدانتيّ، والصخرة الدانتيّة. فواقعيّة رسكن العجلى سرعان ما تقتنع: فالجحيم موقع من المواقع الموحشة لجبال الأبينيني (ص 98). «يتخيّل دانتي أنّ الصخور رماديّة كامدة، ملطّخة نسبياً بسُمرة مُغرَة الحديد. وهذا بالتحديد لون كلس جبال الأبينيني: فصبغتها الرماديّة هي بالخصوص باردة وبشعة». وهذا في نظر رسكن يكفي لنصنع منها جحيماً.

أمّا بالنسبة لخامة الصخرة الدانتيّة، فإنّ رسكن يَسِمُها بكلمة سريعة: إنّها تتحطّم إلى شظايَا تحت المطرقة، وهكذا تكون الدائرة السابعة، «المُخصّصة للعنيفين»، «دائرة صخور مهشّمة» (الأنشودة الحادية عشرة، ج 2)، وفي وصفه لبؤس هذه المهاوي المتهدّمة ينتهي إلى القول إنّ دانتي «يكشف عن كونه متسلّقاً للجبال رديئاً». «في كلّ هذه المقاطع، يكون انتباه دانتي مركّزاً بشكل كلّيّ على خاصيّة سهولة الوصول أو صعوبته... وهو لا يستعمل من نعوت غير: وعر، قبيح، مقطّع، شرّير، قاس». لا شكّ أنّ مثل هذه الاعتبارات المتعقلنة الباردة ليست مؤهّلة لجعلنا نفهم أعماق روحانيّة دانتي، ولكنها تبيّن لنا بسُرعةِ تأشيراتها طابعاً أدبياً للنعت «دانتيّ» dantesque. وفي معظم الحالات، عندما يرد النعت الدانتيّ تحت قلم كاتب معيّن، فإنّه يرسُمُ عالماً من الصخور، عالماً من الحجر. إنّ الصخرة الدانتيّة هي صورة بدئيّة.

ومثلما نسخر من كلّ أشكال الخوف، نسخر أيضاً من الصخرة الضخمة. فالخوف بين الأجيال، من الأب إلى الطفل الصغير، هو فرصة لعاطفية جدليّة. وعوض دانتي يمكننا استحضار رابليه (Rabelais) لنسخر من الصخور التي لا يحصُرها العدّ التي تحمل طابع غارغنتوا (Gargantua) [1].

(1) غارغنتوا (Gargantua): بطل الرواية الثانية للفرنسيّ فرانسوا رابليه François Rabelais (ت 1553)، «الحياة الراعبة جدّاً لغارغنتوا..». *La vie très horrifique du grand Gargantua...*، كتبها في 1534. (المُراجِع)

يكفي أن نتصفّح بسرعةٍ كتاب بيار سيبيّو (Pierre Sébillot)، **غارغنتوا في التقاليد الشعبية** *Gargantua dans les traditions populaires*، حتّى نرى هذه الموضوعيّة للضخم، أو هذا الإسقاط لموضوعات ضخمة بسيطة، في حالة فعل. وسنرى فيها مواعين العملاق وأثاثه وملابسه وأحذيته. هل علينا أن نذكّر أنّ غارغنتوا هو أقدم من رابليه، وأنّه بشكل من الأشكال العملاق الطبيعيّ، ذاك الذي يُشكّله الخيال الشعبيّ، بصورة طبيعية، وباستغلال أدنى مناسبة؟ إنّ الصخرة هي على هذا النحو وبشكل طبيعيّ مبحث في التكبير.

7

إنّ الصخرة هي أيضاً معلّم أخلاقيّ عظيم جدّاً.

فالصخرة، على سبيل المثال، هي أحد أساتذة الشجاعة. غالباً ما ردّدنا أنّ الحركيّة الكونيّة لشعر فيكتور هوغو قد وجدت اندفاعها في تأمّل المحيط. والحال أنّ الصّورة الحركيّة الأقوى هي هنا صراع البحر والصخرة. كتب بيريه (Berret) أنّه، من مارين تيراس(١) (Marine–Terrace) كان فيكتور هوغو يقدر «أن يرى كلّ صراع الأمواج ضدّ الصخور الضخمة» (**أسطورة العصور**، ج 1، المقدّمة، ص 15). في هذه المرحلة، ومثلما كتب ميشليه، كان لفيكتور هوغو «قوّة مستحَثّة، قوّة رجل يمشي لساعات في الريح ويستحم مرّتين في البحر يوميّاً». لكنّ هذه الحياة الحركيّة الواقعية، التي تتقوّى في عقدة سبق أن سمّيناها عقدة سوينبرن (le complexe de swinburne) (انظر كتابنا **الماء والأحلام** *L'Eau et les rêves*، الفصل 8)، قد ضخّمتها كلّ قوى الخيال الحالِم. فبالنسبة لهوغو، أن نرى يعني أنّنا نفعل. وهو يرى أنّ معركته قد

---

(1) مارين تيراس (الشرفة البحرية) Marine-Terrace :منزل واسع آوى الشاعر فيكتور هوغو وعائلته أثناء منفاه في جيرزيه Jersey النورمنديّة (تابعة إلى بريطانيا الآن) بين 1852 و1855 على أثر انقلاب الحكم الذي قام به لوي نابليون بونابرت (نابليون الثالث لاحقاً). (المُراجِع)

بدأت، هناك، ضدّ الصخور البارزة على الشاطئ. ولكن من الذي يتحدّى؟ يُجيب العقل: بالطبع إنه المحيط. ولكنّ الكائن المُتَخَيِّل يُحسُّ على العكس من ذلك أنّ التحدّي يأتي من الصخرة الهائلة، ذلك أنّ الكائن المُتَخَيّل يتماهى مع الصخرة التي لا تُقهر. الصخرة هي إذن من يتمتّع بالشجاعة. وهي المُصارع. «تبدو الصخرتان، اللّتان لا تزالان ترشحان من جرّاء عاصفة الأمس، كأنهما مُصَارعان يتصبّبان عرقاً..». (ف. هوغو، **عمّال البحر**، نشرة نيلسون، ج. 2، ص 7).

ويتبع بيت شعري لأندريه سبير نفس الحركيّة:

«الصخور وهي تضحكُ تُطلِقُ عليك زبداً».

(أندريه سبير، **عاصفة؛ نحو الطرق العبثيّة**)

(André Spire. *Tempête. Vers les routes absurdes*.)

كيف يمكن أن نحقّق بصورة أفضل التحوّل الجوهريّ للقوى الذي هو القانون الأساسيّ للخيال الحركيّ، للخيال المُقَوّي؟ أمام البحر الضخم، الصخرة هي الكائن الفحوليّ.

كيف لا يكون للريح في الصخور البشعة وَلْوَلَةٌ مُمَزِّقة؟ فالمضيق الصخريّ ليس فقط درباً ضيّقاً، بل هو مهتزٌّ بفعل نحيب الأرض الذي سمعه الكاتب الروسي بيِيْلي (Biely) في غابات طفولته وجبالها (**أنطولوجيا الكتّاب السوفيات** *Anthologie des Écrivains soviétiques*، ص 49): «تصبُحُ الرياح السريعة صفيراً في الأغصان تحت الهدير الأسود للصخر، حذار من الصوت الحَلْقِيّ الخفيض... بين الصخور... الذي يَحفِرُ مضيقاً تحت الوُجَيْهَات الصقيلة والصافية للعمالقة الرماديّة». في المنظر الذي شهد تقويته بالصخور الصلبة، بصخور البازلت أو الصوّان، ثمّة هدير أسود يحفر الهوّة. الصخرة تصرُخ.

إنّ أفراداً أقل قوّة وكتّاباً أكثر تفلسفاً سيجدون صوراً أكثر هدوءً. في بحث حول الطبيعة *Essai sur la nature* (ترجمة، إكزافييه أيم Xavier Eyme، 1865، ص 69)، يقول إميرسون (Emerson) عَرَضاً، وكأنّ الأمر يتعلّق بصورة طبيعية تماماً: «من بإمكانه أن يعرف ما علّمته الصخرة التي جلَدها البحر من صرامة للصيّاد؟» أوَ ليس في ذلك دليل على أنّ الإنسان في حاجة إلى أخلاق كونيّة حقيقية، أخلاق تعبّر عن نفسها في المشاهد الكبيرة للطبيعة، حتّى يُدير بشجاعةٍ حياة العمل اليوميّ؟ يحتاجُ كلّ صراع إلى موضوع وإلى «ديكور» في نفس الوقت.

إنّ صورة للقدّيس فرانسوا دو سال (saint Françoit de Sales) تقدّم لنا وثيقة جديدة ستكون في نفس الوقت دليلاً على هذه الأخلاق المُصَوَّرَة ومثالاً لخيال حركيّ (مقدّمة للحياة الوَرِعَة *Introduction à la vie dévote*، منشورات غارنييهGarnier، ص 218): «أمّا بالنسبة للقدّيسة إليزابيت الهنغارية Sainte Élisabeth de Hongrie، فهي كانت تلعب في مجالس اللّهو وترتادها، دون اهتمام بوَرَعِها، الذي كان متجذّراً بعمقٍ في روحها، شأنه شأن الصخور المحيطة ببحيرة رييت (Riette) التي كانت تتضاعف رغم جلدها بالأمواج، كذلك حال ورعها الذي كان يزداد وسطَ مظاهر الأبّهة والخُيلاء، التي كان مقامها يعرّضها لها». هكذا، ومثلما يترسّخ قلبٌ في الصراع ضدّ الأهواء، ومثلما يعظم شأن الإنسان في السيطرة على المحنة، تتجذّر الصخرة التي يَجْلِدُهَا الموج في الأرض بعمق أكبر وتنتصب شامخة في السماء. إنّنا نُدركُ انقلاباً للصّور جديداً. هذه المرّة، إنّ الأخلاق هي التي تُحِسُّ وتتخيّلُ، الأخلاق هي من يقوم بعرض الصّور. وتتوافق النماذج داخل قناعات الحالم إلى أبعد الحدود بحيث يبدو أنه مع كلّ عصفة تزداد الصخور التي يجلدها الموج تضخّماً. وبالطبع، لا يُعطي القارئ الحديث إلّا أهمّية محدودة جدّاً لمثل هذه الصّور.

ولكنه ينزع، بهذا الازدراء، إلى نقد أدبيّ غير مُخلص، إلى نقد لا يهتدي لخيال عصر ما. فيخسر على هذا النحو أفراحاً أدبية. ويجب ألّا نندهش من أن قراءة مُعَقْلِنَة، قراءة لا تُحسّ بالصّور، تقود إلى ازدراء الخيال الأدبيّ.

8

لا بدّ من صفحات طويلة لنعيد رسم كلّ دروس الصلابة التي وجدها غوته Goethe في تأمّل الصخور. وبمعزل عن صراع نزعته النبتونيّة والنزعة البركانيّة لدى بعض معاصريه، فإنّنا نحسّ في رؤاه الكونيّة معنى الصخور البدئيّة وهي في حالة فعل. وسنرى لذلك خلاصة قيّمة في كتاب جوزيف دورلير (Josef Dürler): **أهميّة القطاع المنجميّ عند غوته والرومانطيقية الألمانية** (*Die Bedeutung des Bergbaus bei Goethe und der deutschen Romantik*).

يُحسّ غوته تُجاه الصوّان، وتُجاه الصخرة البدئيّة بميل حماسيٍّ (*eine leidenschaftliche Neigung*). فالصوّان يعني بالنسبة إليه «الأعمق والأعلى» (*das Höchste und Tiefste*). من أعلى هضبة البروكين (le Brocken) يعرف، بحدس أوّليّ، الصخرة الأساسية، **الصخرة القديمة** (*Urgestein*)، المثال الجديد لهذه الظواهر الأوّلية (*Urphänomenon*) المهمّة جدّاً في فلسفة غوته للطبيعة. هكذا، وفوق القمّة العالية الجرداء، يحبّ أن يحدّث نفسه: «هنا تستقرّ فوراً على قاعدة تدركُ أعمق مناطق الأرض... في هذه اللحظة، تفعل فيَّ القوى الباطنية للأرض في نفس الوقت الذي فيه تفعل فيَّ تأثيرات السماء». هنا أحسَّ بالبدايات الأولى والصلبة لوجوده الخاصّ. فالمقياس الضخم لأحلام اليقظة الغوتيّة محدّد في هذا البيت الشعريّ:

« الفكر في الأعلى وفي الأسفل الصخور».

في موضع آخر كتب غوته: «الصخور التي ترفع قوّتها من روحي

وتعطيها الصلابة»[1]. يبدو أنّ صخرة الصوّان ليست فقط قاعدة كيانه المفخّم، بل إنّها تمنحه صلابتها الباطنية.

أن ننتمي لا إلى الأرض، بل إلى الصّخرة، فإنّ في ذلك تعبيراً عن حلم كبير نجد له ما لا يُحصى ولا يُعدّ من الآثار داخل الأدب. كم هي عديدة الأعمال التي تعبّر عن مجد القصر المنحوت في الصخر والذي يهب البسالة لمن يعيشون بين الصخور.

وقد شارك كليمنس برانتانو (Clemens Brentano)، هو الآخر أيضاً، في كبرياء الصوّان:

«أتراكَ تلعن القوانين الأبدية،
ومعاشرة الصوّان،
ثمّ توبّخ نواة الأرض
التي تُولج النورَ في الجبال؟»[2]

أمّا بالنسبة لهيغل، فإنّ الصوّان هو «نواة الجبال» (فلسفة الطبيعة *Philosophie de la nature*، الترجمة،ج 2، ص 379). وهو العنصر الصّلب بامتياز. فالمعادن «أقلّ صلابة من الصوّان»، «الصوّان هو العنصر الأكثر أساسية، المادّة الأساسية التي تأتي التشكيلات الأخرى للارتباط بها». هذا التحيّز لمادّة معيّنة، هذا الحكم دون أسباب، يُبرهن بما فيه الكفاية على أنّنا

(1) إنّ كاتباً ثملاً بالصلابة مثل د. هـ. لورنس قد أعرب عن انخراط متحمّس في الصوّان: «اكتشفت أنّي أكره الكلس، أكره أن أعيش على الرخام، على أراضٍ كلسية، على صخور كلسية. إنّي أكرهها. إنّها صخور ميّتة، ليس فيها حياة، ولا تُصيب قدمي بقشعريرة. إنّي أفضّل عليها حتّى الصلصال الرمليّ. ولكن ماذا عن الصوّان! الصوّان هو الأثير عندي. وهو حيّ جداً تحت الأقدام» (سردينيا والبحر الأبيض المتوسّط *Sardaigne et Méditerranée*، الترجمة، ص 146).

(2) ذكره دورلير Dürler في أهميّة القطاع المنجميّ عند غوته والرومانطيقية الألمانية *Die Bedeutung des Bergbaus bei Goethe und in der deutschen Romantik*، ص 203.

نخضع إلى الصّور.

إنّما يقول الصوّان في ملمسه ذاته استمرارية كيانه. وهو يتحدّى كلّ اختراق، كلّ خدش، كلّ تَلَفٍ. هكذا تتولّد فئة كاملة من أحلام اليقظة التي تلعب دوراً مهمّاً في تربية الإرادة. فأن يحلم المرء بالصوّان مثلما يفعل غوته، ليس فقط أن ينتصب بذاته ككائن وطيد، لا بل أن يَعِدَ نفسه بأن يظلّ صامداً تمام الصّمود أمام كلّ الضربات، أمام كلّ الإهانات. إنّ روحاً رخوة لا يمكنها أبداً أن تتخيّل مادّة صلبة. يؤدّي الخيال، في صورة ينبغي استحضارها بصدق، إلى المشاركة العميقة للكيان. ولَسْنَا في حاجة أن نقول عن ذلك الكثير. فكلّ صورة كبيرة هي أنموذج. وإننا لَنُحسُّ بفعل الصّورة النّاحتة بمقتضى نوعٍ من الإيجاز في العبارة. ففي سطر واحد يستطيع الشاعر أن يجعلنا نُحسُّ نُبْلَ المادّة الصلبة: كتبت يانيت ديليتانغ تارديف (Yanette Delétang–Tardif) في كرّاستها **محاولة العيش** *Tenter de vivre* (ص 73):

«بعض الكلمات تشغف بها اليد: صوّان (granit) ».

أليس من المُلاحَظ أيضاً أنّ كلمات الموادّ الصخرية هي بدورها كلمات صلبة؟ هذه جملة واحدة فيها يُجدّد بوفون (Buffon) الأراضي البدئيّة (الأعمال الكاملة *Oeuvres complètes*، طبعة 1788، ج 1، ص 3): «يجب أن نفهم فيها الصخر الحيّ، الصّوان، اليشب، الفلسبار، الحجر الكهربائيّ، الطّلق، الصلصال الرمليّ، الحجر السُّماقيّ، والصوّان». إنّ الإنسان، وهو يتكلّم، يُريد أن يحتفظ بخبرة يديه.

بهذه الكلمات في الفم، سنغفر للجيولوجيّ القدير فيرنر (Werner) الذي لا يتردّد في التأكيد أنّ أسماء المعادن هي الجذور اللّغوية البدئيّة. إنّ الصّخور تُعلّمنا لغة الصلابة.

الفصل الثّامن

حلم اليقظة المُحَجّر

«في طفولتي، عندما أردت للمرّة الأولى الإمساك بالجصّ، صُدمتُ فانهمكتُ في التأمّل. لم أستطع التحرّر من المشهد. لم يكن غير مشهدٍ، ولكنّي أحسست بشكل غامض، من الشاكلة التي يندهش فيها الذهن بشكل كلّي، أنّ في هذا شيئاً سيكون عليَّ أيضاً أن أستعمله في يوم من الأيّام».

(هنري ميشو، **حريّة الفعل**، ص 25).

(Henri Michaux, *Liberté d'action*, p. 25.)

1

ليس كلّ خيال خيالاً مِضْيَافاً وبوّاحاً. فهناك من النفوس مَن تُشكّل صورها بنوع من الرفض في المُشاركة فيها، وكأنّها تريد أن تنسحب من حياة العالم. إنّنا نحسّ بها منذ البداية مضادّة لما هو نباتيّ. فهي تُصلّبُ كلّ المَناظر. تُحبُّ التّضريس البارز، المتنافر، القاطع، التضريس العدائيّ. استعاراتها عنيفة وصادمة. ألوانها صلبة وصاخبة. تعيش بالغريزة في عالم مشلول. إنّها تُميت الحجارة.

لحلم اليقظة المُحَجّرِ هذا، يمكن أن تصلح العديد من صفحات ويسمانس (Huysmans) أمثلة أولى تجعل من السّهل دراسة الصّور المشكَّلة على نحوٍ أقلّ قساوة. ومن جهة أخرى فإنّ رؤية ويسمانس، كأنّها لكي تُمعن في دفع

العالَم المُتَأَمَّلِ إلى الموت، تُضيف إليه جروحاً مُتقيّحة. فالشعرية المادّية لويسمانس تزخر بالعلامات الجُثّية. وستسمح لنا جدليّة الحَجَرِ والجُرْح بالربط بين الأشكال المُجَمَّدَةِ لعالَم مُتَحَجّرٍ وبين الحركة الضعيفة والبطيئة المُلْهَمَةِ بشكل غريب من قبَل أمراض الجسد. لنَصُغْ إذن الجدليّة الماديّة المُصوّرة لويسمانس من خلال هاتين المفردتين: القيح ورماد الفحم الحجريّ.

سنختار مركزاً لتحليلنا الماديّ لشعرية ويسمانس الفصل الخامس من روايته في المرفأ (*En Rade*) (طبعة كْرَي Crès). من نَواحٍ كثيرة، هذه رحلة إلى القمر يحكيها شخصٌ مُعَادٍ للهواء، كائن أرضيّ. ولكنّ هذا الكائن الأرضيّ لا يُحِبّ الأرض؛ فالأرض والحجر والمعدن ستصلح له ليُحقّق من خلالها اشمئزازاته. بحيث نعطي عن طيب خاطر لنصّه في المرفأ هذين العنوان الرئيس والعنوان الثانويّ: كيمياء الصلابات القَمَرِية أو مظاهر قرَفٍ قارضٍ للحجارة.

ولكن لنرَ أولاً كيف سيعمل حلم يقظة أمام نور باهت وشاحب على إثارة الموادّ الصلبة. من أجل ذلك، لنستسلم لكلّ الدرجات اللونية المُتأمَّلة حتّى تخترقنا، لنفصل بينها حتّى نكثّفها ولنتذكّر ملاحظة فيرجنيَا وولف (Virginia Woolf)[1]: «عندما تمتزج ألوان مُتألّقة كالأزرق والأصفر في نظرتنا، فإنّ قليلاً من غُبارها يظلُّ في أفكارنا».

في القمر ذاته، «وفي هروبٍ للعين غير محدود»، يرى ويسمانس «صحراء شاسعة من الجصّ الجافّ». بهذا الاسم وحده لمادّة فقيرة وخسيسة، ها هو نور السماء المُتَحَجِّرة بكامله. لقد تعرّض للإيقاف في حركته التي تبدو ذات حساسية بالغة عند حالم مائيّ بالماء القَمَرِيّ، أو عند حالم هوائيّ بالسائل القَمَرِيّ. لم يعد غير «حليب من الجبس المتحجّر»[2]. في وسط هذا النور

---

(1) فيرجينيا وولف Viginia Wolf، أورلاندو *Orlando*، الترجمة، ص 207.

(2) انظر ألّندي Allendy، يوميّات طبيب مريض، سبق ذكره، ص 16.

الصحراويّ، ينتصبُ جبلٌ، حاملاً إلى القمر كلّ علاماته الأرضية والصلبة: منحدراته «وعرة، مثقوبة كالإسفنجات، مطعّمة بنقاط متلألئة من السكّر». جصّ، حليب، سكّر، كلّ هذه الدرجات اللّونية المُمَعْدَنَةِ للقرف من البياض.

إنّ الأرض الجرداء للوادي القمريّ المُجَاوِرِ «معجونة من وحل متصلّب من السبيداج والطبشور». «قمّة من القصدير» تُهيمن على الجبل «منتفخة بحَدْبَاتٍ ضخمة...، مُغلّاة على نار أتونات لا يحصُرُها العدُّ». هنا يظل مرئيّاً «غليانٌ متكوّر» تجمّد فجأة.

وتتواصل الرحلة الخياليّة على سطح «ثلج صقيعيّ» حيث تنمو «سرخسيات باهتة متبلّرة» تلمع عروقها مثل «أخاديد زئبق». إنّنا نرى كيف يواصل البياض تخريباته. المادّة جُثَثِيّة. والماء ذاته هادئ وصلب. يمشي الحالم وزوجته على تشجّرات مُرَقّقة، ممدّدة تحت ماء شفّاف وجامد».

وليست المنطقة البركانية بأقلّ برودة وموتاً. فهي «مُحدّبةٌ ببراكين من الملح، متورّمة بدمامل، حُمَمِيّة وكأنّها رماد الفحم الحجريّ». «قِمَمُهَا الشاهرة أسنانها في الهواء تقطع بمنشارها صوّان السّماء النجميّ».

ألا تكشف هذه الإرادة لاستحضار صور قاطعة عن ساديّة جراحيّة حقيقيّة؟ من أجل ذلك، يبسُطُ ويسمانس «عُدَّة جراحية» على «البساط الأبيض» للقمر. تُوهِمُ المُدن القَمَرية التي يراها الحالم «بِكُومَةٍ من الأدوات الجراحية الضخمة، بمناشير جبّارة، بمشارط تفوق كلّ حدّ، بمسابير مُبالغ فيها، بإبرٍ هائلة، بمفاتيح لِمَثاقب عملاقة..». وعبثاً «فرك» الحالم ورفيقته «عيونهما»، إذ بلا توقّفٍ تعاود الظهورَ في تأمّلاتهما لنور القمر البدر (المفرط الجمود في نظر الأرواح الساكنة)، هذه الرؤية الهجومية لـ«الأدوات القائمة، المبعثرة، قبل العملية الجراحية، على غطاء أبيض».

لقد كانت تشاؤمية الصفحات من القوّة بحيث تظلّ السماء التي غزاها النور «الفضّي» سوداء. لقد كانت السماء، هناك في الأعلى، «سوداء، سواداً مطلقاً، كثيفاً، مرصّعاً بنجوم تحترق احتراقاً ذاتياً، في مكانها، ودون أن تنثر أيّ بصيص».

ويقوّي صمت القمر الإحساس بالموت الشامل. بالإمكان أن نعطي لهذا الصمت تفسيراً عقلانيّاً. لقد تعلّم الكاتبُ في المدرسة أنّ الأصوات والضجيج لا تنتشر في الخلاء؛ ولقد قرأ في الكتب الحديثة أنّ القمر كوكب بلاَ مُحيط هوائيّ، تائه في السماء الفارغة. نظّم كلّ هذه المعارف، ليُنتج صوراً مترابطة بشكل جيّد.(١) ولكن يجب ألّا تجعلنا هذه البذرة العقلانية نتجاهل الطابع المُباشر لصور التحجير. إنّنا حقّاً في حضرة إرادة في «التحجير» (volonté de «méduser»)، إلى درجة تجعلنا ننظر إلى صفحات ويسهانس بمثابة تجسيمات **لعقدة ميدوزا**[2] (*complexe de Méduse*). وإذا أردنا أن نعيش فعلاً هذه العقدة من الداخل، في عقدتها، في إرادتها السيّئة القائمة على قذف العدائية، فإنّنا سنتعرّف فيها على جنون أخرس، على غضب متحجّر، كُبِحَ فجأة في لحظة شدّته: «في كلّ مكانٍ شلّالات من اللّعاب المتخثّر، من الانجرافات

---

(1) في **قصائد بربريّة** *Poèmes barbares*، مزج لوكونت دو ليل Leconte de Lisle على النّحو ذاته الصّور والأفكار الجديدة. هذه بداية قصيدته **أنوار القمر** *Les clairs de Lune*:

«إنه عالم مشوّه، وغرّ، ثقيل وشاحب،

الشبحُ المرعبُ لعالم مُدَمَّر،

مُلقىً كحُطام في أوقيانوس الفراغ،

جحيم متحجّرة، بلا لهيب وبلا صخب..».

أمّا بالنسبة لهيغل فإنّ «التصلّب» هو «المبدأ القمريّ»؛ إنّه «سلبيّة أصبحت حرّة» (**فلسفة الطبيعة**، ترجمة فيرا، ج 1، سبق ذكره، ص 393). إنّ المادّة القَمَرية هي، بشكلٍ ما عند هيغل، «المادّة الأساسيّة للتشكيلات المتحجّرة» (انظر ج 1، ص 650). فالفيلسوف الذي يعتقد أنّه يشتغل في مستوى المفاهيم لا يفعل غير الانسياق وراء الإغراءات الأولى للصور الماديّة.

(2) في الميثولوجيا اليونانية تُحجِّر ميدوزا من ينظر إليها. (المُراجِع)

المتحجّرة للمياه، من سيول الصّخب الصامتة، حَنَق كامل لعاصفة مُكتنزة أُخمِدَتْ بحركة واحدة».

ألا تقول ظواهر الصّخب الصامتة هذه كامل الحَنَق المستوقَف بفَرطِ عُداونيّته؟ نجد على هذا النحو في كلّ أعمال المعلّم العديد من الصّور الخاطفة للغضب. «هنا، دوّامات مستقرّة تتجوّف في شكل لوالب ثابتة تنزل إلى هوّات لا يمكن ردمها وهي في حالة من الخمول؛ وهناك طبقات غير محدّدة من الزَّبَدِ، من الشلّالات المُضطربة، من أعمدة المياه المُدَمِّرَة التي تُشرِفُ على الهوّات، ذات الهدير النائم، ذات الوثبات المشلولة، ذات الدوّامات الكسيحة والصمّاء».

أنّى لنا أن نرفع الرؤية الغضوب إلى المستوى الكونيّ بشكل أفضل من هذا؟ ها هو الغضب الكونيّ وقد نُحِتَ في الصخر، في الجليد، في الصَّبَرِ المُعبّر عنه بصمت كلّيّ، صمت لم يعد ينتظرُ شيئاً، صمت لم يعد بمقدور شيء أن يُخفّف من تهديده. هذا الصمت يتوافق وأمراً قهريّاً: «اخرسوا وابقوا هادئين»، يصدر عن معلّم متسلّط. وباستطاعة عالم نفس متمرّس أن يتعرّف في لهجة هذا الأمر على «عقدة ميدوزا»، وعلى إرادة تنويم مغناطيسيّ خبيث تريد بكلمة وبنظرة أن تتحكّم في الآخر في منابع الشّخص ذاتها. ومثلما يُعبّر عن ذلك غوته (حِكَم وتأمّلات *Maximes et Réflexions*، ترجمة بيانكي Bianquis، ص 175): «الصخور مُعَلّمُون خُرْسٌ. وهي تُصيب مَن يُعاينها بالخَرَس».

2

هذه الحياة المعلّقة فجأةً هي شيء مُغايِرٌ للهرم. إنّها لحظة الموت ذاتها. لحظة لا تريد أن تنفد، لحظة تؤبّدُ رُعبَها، وهي، إذ تَشُلُّ كلّ شيء، لا توفّر

الراحة البتّة. ويتساءل حالمُ ويسمانس «على أثر أيّ ضغط رهيب على المَبايض أمكن صدّ الشرّ المقدّس، صدّ صرَع هذا العالم، وهستيريا هذا الكوكب، الذي يقذف النار، وينفث أعمدة الماء، ويهيجُ، مضطرباً في مجراه من الحِمَم؟ على أثر أيّ تعويذة يتعذّر ردّها، أُصيبَت سيلينيه Séléné[1] الباردة بالتخشّب في هذا الصمت السرمديّ الذي يُخيّم منذ الأزل تحت الظلْمة السّاكنة لسماء مُبهمة؟»

إنْ نحنُ أردنا الآن أن ندرس بعمق أكبر هذا النوع من المشاركة في **الصلابة الصخرية المُزدرية**، بأن نعيش بصورةٍ متعاطفة نوعاً ما عدمَ تعاطف المادّة الصلبة، بأن نجعل من أنفسنا ذاتها مادّة لامبالاة وصلابة، فإنّنا سنفهم بصورة أفضل حاجة ويسمانس لإنكار الأنفاس والوشوشات والروائح في نفس الوقت. «يستنشق عَدَماً من الهواء»، عبارة رشيقة لتعديم néantisation سارتريّ. إنّه يُدرِكُ هذا العَدَم الحسّي الذي يُهيّئُ لاَمَحْسُوسِيَّةَ الصخرة وصَمَمها: «لا، لا توجد أيّ رائحة في مُستنقع العَفَن هذا. لا تصاعُدَ لكبريتيد الكالسيوم يمكن أن يكشف عن انحلال جيفة؛ لا أبخرة البتة لجثّة تتهلهل أو لدم يتحلّل، لا رُكام للجُثث، بل هو الفراغ، لا شيء، عَدَمُ الشَّذَى وعدمُ الضوضاء، إلغاء حاسّتَي الشمّ والسّمع. ولقد كان جاكْ يفصل، بالفعل، بطرف قدمه، كتلاً من الصخر تنحدر بسرعة، متدحرجة مثل كُرَاتٍ من الورق، دون أدنى صوت»[2].

---

(1) سيلينيه (باليونانيّة القديمة: Selḗnê): ربّة القمر، وعلى وجه التحديد ربّة البدر، في الميثولوجيا اليونانيّة. (المُراجِع)

(2) غالباً ما يُعبَّر عن مَناظر الصخور في الأدب من خلال «صمتها». في طليطلة، عاش بارّيس Barrès في «صمتِ هذه الفضاءات المعجونة» (**في الدم وفي اللذّة وفي الموت** *Du sang, de la volupté et de la mort*). كما يرى بارّيس أيضاً أنّه «لهزّ الموجات العميقة لوعينا لا أفضل من مفاتن مستشفيات المصابين بالجذام».

يمكن أن يكون في كلّ هذه الملاحظات فائض كبير من الصّور العنيفة، وتكديس كبير لها بحيث يمكننا أن نرى فيها تمريناً أدبيّاً عقيماً جدّاً. ولكن أوقاتاً قد حانت، أوقات أكثر صدقاً، نهرب فيها من كلّ ما هو منهجيّ واصطناعيّ. ولهذا قد يكون هناك نوع من عدم التبصّر في استخلاص معطيات نفسية من أدب مرغوب فيه. ولكنّ الخيال أكثر تحدّداً ممّا يُعتقَدُ وللصّور الأكثر اصطناعية قانون. ومن نواحٍ كثيرة، تعود نظرية العناصر الأربعة إلى دراسة حتميّة الخيال. ضمن هذه الشروط، يبدو لنا أنه بتلطيف صفحات ويسمانس شيئاً ما، فإنّنا سنعثر على إحساسات حقيقية، وعلى أحلام طبيعية. ففي الأحلام، على سبيل المثال، ليس من النادر أبداً أن تكون حاسّة ما نائمة بشكل أعمق من حاسّة أخرى؛ فقُصُورُ بعض أنواع الإحساس يُجدِّدُ أحلاماً غريبة مثلما هي حال رؤية هذه الصخور التي تتهاوى دون صخب. فالعين لا تزال ترى، في حين أنّ الأُذن قد نامتْ. فالتعدّدية الحسّية لنومنا كبيرة. فنحن لا ننام أبداً بكلّيتنا، ولهذا فنحن نحلمُ دائماً. ولكنّنا لا نحلم أبداً بكلّ حواسنا، بكلّ رغباتنا. فأحلامنا لا تُضيءُ إذن شخصيتنا كاملة بنور مُتَسَاوٍ. وإنّ تحليلاً حسّياً حقيقيّاً يمكنه أنَ يفصل قِطَعاً حُلُمية كبيرة ولكّل حاسّة أحلامها الخاصة بها. ولكي نقول ذلك بسرعة، يبدو أنّ التحليل النفسيّ لم يفحص بما فيه الكفاية هذه الوجوه المختلفة للحلم. فهو يضع، للحلم، حتمية إجماليّة، في حين أنّه وانطلاقاً من حدث النوم وحده يغطُس الحالمُ في مستويات مختلفة، ويعيش تجارب حسّية غالباً ما تجد تجانساً بفضل الحياة المفضّلة للحاسّة الواحدة. على هذا النحو، فإنّ الحلم القمريّ لويسمانس لا يستبقي إلّا الإحساسات البصرية تماماً للصلابة والبرد. والصلابة والبرد موجودان من قبلُ فيه بفعل إدراكهما الوحيد عبر البصر، على شكل استعارات، ولكنّهما استعارات طبيعية بشكل ما. يبدو أنّ ويسمانس قد أجاب بشتائم كيميائيّة على تحدّي النور القاطع والبارد.

بإمكان العديد من الكتب الأخرى لويسمانس أن تساهم في نظرية المنظر المحجّر. هكذا نقرأ في كتابه المعنوَن بالمقلوب *À Rebours*[1]: «منظر حجريّ فظيع يهرب بعيداً، منظر شاحب، قاحل، متجعّد، ميّت؛ نور يُضيء هذا الموقع المقفر، نور هادئ، أبيض، يُذكّر بوميض الفسفور المُذاب في الزيت».

ولن نندهش أنّ هناك في أعمال جوريس كارل ويسمانس (Joris Karl Huysmans)، هذا الكاتب الفرنسيّ ذي الأسماء الصّلبة، صفحات عديدة جدّاً تُترجِمُ متعةً غَضُوباً للصوّتيات المعدنية في نفس الوقت الذي تُلعَنُ فيه الموادّ التي تقوم هي بتسميتها. تأتي الكلمات وموادّها لتتصادم، لتوقظ صدى لُغَاتٍ متعدّدة وفرقعتها. إنّ لوناً، على سبيل المثال، يكون «قاتماً كالكوبالت والنيلة» (بالمقلوب، ص 18). اللّطخات (المرجع نفسه، ص 130) هي «بُقَعُ سُخام ونُحاس». «فالألوان الزنجفرية والبرنيقية»، و«الألوان القرمزية وصبغَات الكرَوم chromes» (ص 20) تترابط بفعل صلابة مفرداتها بقدر ما تترابط بفعل عنف ألوانها. ألوان صلبة، وأصوات صلبة، وموادّ صلبة تترابط هنا في توافق بودليريّ للصلابة.

يُعطي اللّون الأخضر والأكاسيد على هذا النحو صلابات بثمن بخس. ومن المدهش من جهة أخرى أن نرى بأيّ سهولة كيف أمكن إدماج هذه الكلمة «أوكسيد»، الحديثة جدّاً في اللغة، داخل التوصيفات الطبيعية. في عشرة أسطر، يعتقد بيار لوتي أنّه على هذه الشاكلة «دخل في ألغاز العالم الحجريّ: «نهر يعبر وهو يغلي منطقة الرعب هذه؛ ومياهه الحليبية، المُشبعة بالملح، الملطّخة بالأخضر المعدنيّ، تبدو وكأنها تُدَحْرِجُ رغوة الصّابون وأوكسيد النحاس» (**في الطريق إلى إصفهان** *Vers Ispahan*، **الأعمال الكاملة**، منشورات كلمان ليفي، 10، ص 34).

---

(1) ويسمانس Huysmans، **بالمقلوب** *À Rebours*، ص 130.

ولكنّ توافقات الصلابة هذه لا تتشكّل ضمن حلم يقظة هادئ. بل إنّها تستدعي إرادة مُحتدّة تجِدُ وحدة الكائن في الغضب. إنّ الصّور المعدنية هي، بالنسبة لويسمانس، موادّ لعنة. فالمَطيلة والزنك يَشْتُمان الذوق الرديء[1]. ويقدّم الحديد عدداً لا يُحصى من الإستعارات ضدّ فنّ عصرنَا. لنكتفِ بقراءة قصيدة النثر -النثر الصلب- التي كُتِبت ضدّ برج إيفل[2]، وسنكتشف أنّ شاعراً يُمكنه أن يكره «الأشياء».

مثلما نتحاشى، في مختلف مؤلّفاتنا حول الخيال، كلّ تصنيف منهجيّ، ومثلما نُحاول على العكس من ذلك أن نُعطي لأثر من الآثار رسماً كاملاً قدر المستطاع، في ملاحظات مُختَصَرَة، يجب علينا أن نُعيّن، من أجل إكمال الشعرية الماديّة لويسمانس، مركزاً ثانياً لأحلام اليقظة. هذا القطب الثاني، هو الجُرْح، الجرح العميق، جرح ماديّ هو أيضاً، يُعطي فيه الجسد المتألّم برمّته أزهاره الكريهة. فحتّى في حلم يقظة هذا القمر الحجريّ الموصوف في في المرفأ حيث تتجلّى إرادة في التخشّب، تظلّ هناك جروح تنزف؛ وفيها يتأمّل ويسمانس «بحر الأخلاط»، و«مستنقع العَفَن».

ولا نندهشنّ من أن تكون هناك تبادلات مستمرّة بين استعارات الجرح والمعدن. الجُرحُ في حلم يقظة ويسمانس، هو المعدن الجسديّ بامتياز. حالماً في ضوء القمر، يرى في النجم الساكن «جروحاً لا تُشْفى (رافعةً) حُوَيْصِلاَتٍ ورديّة فوق هذا الجسم من الرّكاز[3] الشاحب» (في المرفأ، ص 105).

بنقلنا الآن أحلام اليقظة الماديّة بين قطبيها من الجسد المخدوش إلى المعدن المُتقيّح، سنفهم بشكل أفضل معنى الاستعارات القاسية. وسنقرأ بشكل أفضل أيضاً بعض نصوص بالمقلوب. سندرُك أنّ الكائن الجامد والكائن

(1) ويسمانس، حُشود لُورد *Les foules de Lourdes*، ص 36.

(2) ويسمانس، بعضهم *Certains*، منشورات كْرَي Crès، ص 160.

(3) الرّكاز minerai: ما يوجد في الأرض من المعادن في حالته الطبيعيّة. (المُراجِع)

الحيّ يَخْضَعان لنفس قَدَرِ البشاعة العظيمة، والمرض الكلّيّ. إنّ الأمر أكثر من نزوة، وإنّ ويسمانس إنّما يضع على فم ديزيسانت (des Esseintes) (ص 129) صيغته في الإستطيقا التشاؤمية: «ما الكلّ إلّا مرضٌ زُهريّ».

غالباً ما اقترحنا بمثابة تمارين، في مُحاضراتنا الحرّة في السّوربون حول الأكوان المُتَخَيَّلَة، أكواناً تتميّز بأمراض عقلية لا بل بأمراض عضوية أيضاً. يبدو لنا في الواقع، أنّ مرضاً معيّناً يمكنه، بتشويشه بعض قواعد التنظيم السويّ، أن يكشف عن أنماط جديدة من التنظيم، إلى درجة يُصبح معها مناسبة للفرادة. مع ويسمانس، ها هي صفحات ساطعة يُعرَض فيها كون خياليّ. سلسلة كاملة من الصّور تنتظم حول هذا الزُّهْرِيّ الكلّيّ، الباذخ الدلالة. إنّها حقّاً رؤية أرض مريضة، وصخرة جُذَامِيّة، ومعادن صدئة بشكل مَرَضِيّ، مرتعشة في قروح خبث معادنها. عند ويسمانس، ليس لصور المرض من معنى إلّا إذا استدعت الاستعارات المعدنية. وليس للصّور المعدنية من حياة إلّا إذا استدعت استعارات المرض.

يوصي ليوناردو دافنشي الرسّامَ، حتّى يُتابع خياله ويُحرّره في نفس الوقت، بأن يحلمَ وهو ينظر إلى شقوق جدار ما. ذاك هو، بشأن هذا المبحث، حلم ويسمانس. يعرِضُ الحائط الهرم (في المرفأ، ص. 54) «آفات شيخوخة مُرعبة، الإفراغ الزّكاميّ للمياه، كبريتات الجبس، غمَص النوافذ، قُروح الحجر، جُذام الآجر، نزيف كامل من القاذورات».[1]

(1) انظر فارهارين Verhaeren، المصانع (*Les Usines*):

«والسّاحات، حيث تنفتح، في شكل تسوّسات
من خُثارات الجصّ ومن خبَث المعادن
نباتاتٌ شاحبة وعفنة».

هذه الأبيات هي اختبار حقيقيّ. يبدو لي أنّها تلعب على الحَيْوَنَة الماثلة في الجناس الضمنيّ بين square (ساحة) و squale (سمك قرش)، وعلى هذا النحو تلتحق بالموطئ المشترك المتمثّل في «الضاحية المجذومة».

إنّ مسخيّة الموادّ تلك، والتشاؤم المادّيّ ذاك، هما من السّمات الأكثر وضوحاً لحلم ويسمانس ولأسلوبه. وإنّ وحدة مثل هذه، بفضل صلابة الموضوع والعبارة، تُبيّن لنا بدقّة أنّ المنابع الحقيقية للأسلوب هي منابع حُلُمية. فالأسلوب الشخصيّ هو حلم الكائن ذاته. ومن المُلفت للانتباه أنه بفضل الانخراط الكلّي في نوع من الصّور الماديّة، بإمكان أسلوب معيّن أن يحصل على هذا القَدرِ من القوّة وعلى هذا القدر من الاستمرارية. فكلّ شيء هنا عنيف، ولكن لا شيء ينفجر. القوى متنوّعة ولكنها تشتغل ضمن نسق. على هذا النحو يكون لنا دليل جديد على أنّ بإمكان التحليل من خلال الصّور الماديّة أن يشخّص خيالاً أدبياً، وأن يكشف عن حتمية خيالية. فهذه الغنغريات المعدنية وهذه الجروح المتحجّرة ليست مجرد إفراطات لما هو مثير، بل إنها تعبّر عن شكّ عميق بشأن كلّ الموادّ. فالمادّة خيانة. وويسمانس واقعيّ مَخون. وسيكون لنا على هذه الوساوس الغذائية حجج جديدة.

يمكن لتدخّل حلم اليقظة التحجيريّ أن يُساعدنَا أيضاً على أن ندرس عند ويسمانس رفض صور الحياة النباتية. فالنباتات، المُصابَةُ بالقَهَم[1] الذي يشكو منه كلّ العالم الحيّ، لا تريد، عند ويسمانس، أن تقبل بالنسغ. لا تريد أن تقبل بالالتواء. موادّها وحركاتها يجب أن تتصلّب وأن تتوقّف. وعلى عكس الحدوس الخيميائيّة، عند ويسمانس، إنّما النبات هو الذي يجب عليه أن يحيا من الحياة المعدنية. كما يبيّن لنا ويسمانس أيضاً تعلّق ديزيسانت بالأزهار المُغذّاة بالمعدن، المُشْبَعَة بالأملاح الفظيعة، الخاضعة إلى جنون كيمياء ماسخة. «لا واحدة منها تبدو حقيقية، القماشة، الورقة، القطعة الخزفية، المعدن تبدو وكأنها قد أعارها الإنسان إلى الطبيعة ليسمح لها بخلق مسوخ». وعلى مقربة شديدة من هذا التحجير، من هذا التعدين للعالم النباتيّ، بإمكاننا أن

---

(1) القهَم: قلّة الشهوة للطّعام عن مرض أو غيره. (المُراجِع)

نستشعر القطب الثاني لحدوس التقيّح وهي في حالة فعل. عندما «عجزت الطبيعة عن محاكاة الأثر الإنسانيّ، أُجْبِرَت على استنساخ الأعضاء السفلية للحيوانات، على استعارة الأصبغة الرّاسخة لأجسادها العفنة، والبشاعات الفذّة لغنغريناتها». هكذا يكون المرض هدفاً، الغاية الحقيقية لا فقط للكائنات الحيّة، لا بل للعالم أيضاً. إنّ ويسمانس الذي يجتاز دفعة واحدة تصعيداً يقوم بإظهار الجمال من عمق مظلم وملوّث، ينتهي (ص 130) إلى القول إنّ «الزّهرة... هي نماء الفيروس».[1]

في بداية رواية «في المرفأ» *En rade* لويسمانس يَرِدُ حلم صخرة يمكن أن تمنح موضوعاته تمارين أوّلية لتعليم محلّل نفسيّ مبتدئ. وسيكون من المهمّ من جهة أخرى أن نرى، في باقي الرواية، ويسمانس وهو ينقض تفسيره لهذا الحلم. يكفي اطّلاع قليل على التحليل النفسيّ لندرك قصور علم النفس الكلاسيكيّ والمعارف التقليدية لتفسّر، في عصر ويسمانس، حلماً يبدو لنا اليوم واضحاً جدّاً.[2] لن نحتفظ منه إلّا بالنباتات المُمَعْدَنَة minéralisées، وبالثمار المتحجِّرة pétrifiés التي تسمح لنا بأن نشخّص فَهَمَ خيال أرضيّ يرفض خيرات الأرض.

ها هو إذن حلم ويسمانس: إنه قَصْرٌ يظهر من الأرض، يصعد إلى السماء وكأنّه نباتات متسلّقة للأعمدة وللحصون، وها هي زخارف الثمار المعدنة (ص 29-30):

«حول هذه الأعمدة المجمّعة فيما بينها بتعاريش من النّحاس الورديّ،

(1) التشديد على الكلمتين من ويسمانس. وهو يبرهن بالإضافة إلى ذلك على رمزيّة العبارة.

(2) كلّ مَن لا يزالون يُصرّون على تفسير الحلم بالرجوع إلى الحياة اليقظة أو إلى أسباب بيولوجية، مُنكرين التفسيرات الحُلُمية الخالصة، ندعوهم إلى تأمل هذه الصيغة لآنيا تيّار Ania Teillard: «الحلم يؤوَّل بالأحلام». الحُلُمية حقيقة متجانسة. وتُذكّر آنيا تيّار بأنّ القبلانية قد فهمت استقلالية الأحلام هذه.

دالية من الحجارة الكريمة تنتصب في فوضى، مازجة خيوطاً من المعدن، لاَوِيَةً أغصاناً تنضح لحاءاتها البرونزية صَمْغِيَّاتٍ شفّافة من الزبرجد وشموعاً متقزّحة من حجر عين الهرّ.

«في كلّ مكان تتسلّق أعنابٌ مقطّعة إلى أحجار فريدة؛ في كلّ مكان يتوهّج أتون من الكرْم غير القابل للاحتراق، أتون تُغذّيه الجمرات المعدنية للأوراق المنحوتة في التوهّجات المختلفة للون الأخضر، في توهّجات الأخضر النورانيّ للزمرّد، والأخضر الفاتح للزبرجد، والأخضر المُزرقّ للزمرّد الريحانيّ، والمصفرّ للزركون، والأزرق السماويّ للزمرّد المصريّ؛ في كلّ مكان، من الأعلى إلى الأسفل، في قِمَمِ الدعائم وفي أسفل السّيقان، كرومٌ تُنبت عنباً من الياقوت الأحمر والجشمت، وعناقيد من البِجادي ومن الياقوت الجمريّ، وحبّات من العقيق الأخضر الذهبيّ، ومسكيّات رماديّة من زبرجد زيتونيّ ومَرْوٍ، تقذف خُصَلاً عجيبة من الألق الأحمر، والألق البنفسجيّ، والألق الأصفر، صاعدةً في تسلّقٍ لثمارٍ من نارٍ توحي رؤيتها بقطافٍ للعنب شبْهِ حقيقيّ يتأهّب لنفث عصيرِ ألِقٍ من اللّهب تحت لولب المعصرة!

لعلّ قارئاً لا يمتلك الحسّ الأرضيّ لن يتردّد أبداً في القفز على مثل هذا المقطع. ولن يرى فيه إلّا طريقة سهلة لإعطاء أوصاف عينية. وقد يتعلّق به إذا أحسّ بوجود قيم رمزية عميقة في حالة فعل مثلما هي الحال في الصفحات التي خصّصها بول كلوديل (Paul Claudel) إلى روحانيّة الأحجار الكريمة[1].

(1) مجلة فونتين *Fontaine*، مايو 1945: «الزبرجد هو الصحراء وكلّ عطورِ الأرض التي تحترق، صفرة حبّات العنب المكبوسة المُرفقة بنُضج المشمش... إنّ حياة الكرْمة تصل إلى الخمرة وحياة الجسد تنفذ إلى الدم، ولكن دون أن تصل إلى مضاهاة الياقوت الأحمر... ولكنّ هذه الأحجار... لا تكتفي بوخز حدقتينا، كلّ واحدة منها بلمسة مختلفة، لا بل إنّها تخِز ذوقنا أيضاً. إحداها حامضة، والأخرى تذوب كالعسل بين اللسان والحَنَك. إن أمكننا أن نقول =

وسيكون عالم نفس الحلم على نفس القدر من القسوة تجاه صفحة ويسمانس ويرى فيها إبهاضاً كبيراً إلى درجة تجعله يُنكِر على هذا «الحلم» الحدّ الأدنى من صدقيّة الأحلام. ولكن على الرغم من ذلك يجب على التحليل النفسيّ لحلم اليقظة الأدبيّ أن يتعلّل بهذا الإبهاض حتّى يُحدّد الاهتمام الذي يقود الكاتب. ومن وجهة نظرنا، يواصل حلم اليقظة الأدبيّ دائماً حُلماً سوياً. فليس بإمكاننا أن نكتُب بتواصلية حقيقية في الأسلوب إلّا بتطوير بذور حُلُمية عميقة. لا شكّ أنّنا نكسو أشباح اللّيل بأقمشة مُتعدّدة الألوان، ونُلبسُها أزياء غريبة لا تلائمها، ولكنّ الأشباح تحتفظ بِبَدَانتها الحُلُمية وبوحدة حركتها البسيطة جدّاً.

فلا نعجبنّ إذن من أن بعض الصّور تحتفظ داخل أثر أدبيّ بكامله بطابع يسمح بتحديد نفسية كاتب ما مرّة وإلى الأبد. والكرمة المتحجّرة لويسمانس هي مثيل هذه الصّورة. وباستعمالنا لنفس عبارات ويسمانس، يمكننا القول إنّ جذر الكرمة المُتحجِّرَة هو «خيطٌ جوفيّ يعمل في عَتَمة النفس»، وإنّ الحالم إذ يتابع مساره يرى «فجأةً تنغمر بالضوء أقبيته المنسيّة الرابطة بين بيوت مؤنه الفارغة منذ الطفولة» (ص 60).

بعودتنا من هذا البلد البعيد للرغبات الغامضة وباستعادتنا عمل القيم الشعرية، سنُدرِك أنّ هذه النار الموعودة من لدن الأعناب المتوهّجة هي بالأحرى «خدعة». وتلك هي علامة المازوخيّة الغذائية لويسمانس.

= إنّنا نتذوّق الأرجوان، فإنّ إحداها ستكون بالنسبة إلينا مثل خمر بورغونيا، والأخرى مثل خمر شاتو إيكام، وثالثة مثل خمر خيريث أو خمر ماديرا المعتّقة جدّاً؛ هذه تتمتّع بحدّة الخمر، وتلك بالمرح القويّ والفعّال الذي يميّز خمرة شابلي؛ هذه التي هي بلون النحاس تصّعّد إلى الأنف كخمر الشامبانيا الفائرة، وتلك تحتفظ بالمذاق الممتزج لكثبانها الأصليّة التي يُميّز بينها الفم ويجمعها طوراً فَطوراً. ولكن أيّ خبير يمكنه أن يعرف خمور اللّازورد، وسنوات الأبديّة، ومواسم قطاف الفكر؟»

وسنضع بسهولة عبرَ آثار ويسمانس **لائحة في الخمور الرديئة**. وباختصار، إنّ الرغبة كبيرة، والخمر صغيرة. تَعِدُ الخمر بأن تكون محتدمة، ولكنّ الكرمة من الصخر. فالأعناب، التي هي، بالنسبة لحالم مائيّ المزاج، لبٌّ وعصارةٌ، ونُسْغٌ وخلاصةٌ، والتي هي، بالنسبة لحالم ناريّ المزاج، شمسٌ ولهيبٌ، أقول إنّ الأعناب، بالنسبة لحالم معدنيّ الهوى، ليست إلّا جواهر وأحجار ياقوتٍ أحمر وعقيق أخضر، صلبةً. فالخمور واللّحوم، في مستوى ماديّتها الكاملة، لم تكن يوماً بالنسبة لويسمانس في القيمة التّامة لمادّتها المحلوم بها. لقد قُدِّمت لويسمانس لحومٌ أُفرِطَ في سلْقها باستمرار، و«مُستنفَدة بفعل التصفية القبيحة لدم بِيعَ على انفراد» (في المرفأ، ص 117). إنّ الطعام الدسم والمُغذّي، والشراب القويّ والأحمر الدمويّ، المَرغوب فيهما كأحلام قوّة، قد لحقت بهما شائبة ماديّة. ولقد رغب ويسمانس في المادّة الأرضية تحت اللسّان واللّمس. وهذه المادّة نفسها هي التي خانته. ومن نغمة ملاماته، يمكننا أن نقدّر حدّة رغباته. فقد كرّس صفحات من الشتائم لخيانات الصلابة وأكاذيبها، ولسيلان الصلابات. أخيراً، بإمكاننا أن نكتشف تحت رُكام الصّور المصطنعة، وتحت كثرة التمارين الأدبية التي سيُدينها نُقّادٌ مُتغطرسون، عن روح ملتزمة، وقلب أحبَّ الواقع بحبّ شقيّ، ولكنه مع ذلك مُخْلصٌ.

من جهة أخرى، إذا نحنُ غادرنا الآثار الأدبيّة المُرّة للمعلّم لنعيد قراءة الصفحات الأكثر هدوءاً، فإنّنا نستطيع أن نجد تنويعات مُلطّفَة لنفس الموضوعات. لنتبع، على سبيل المثال، ويسمانس في سان سيفران (Saint-Séverin) (في الطريق *En route*، ص 47)، في «صدر الكَنيسة هذا الذي غرُسِتْ فيه، كما في حديقة شتوية، أشجارة نادرة ونزقة نسبيّاً. كأنّها عريشة متحجّرة من أشجار عريقة في القدم مزهرة في كلّيتها، ولكن دون أوراقها... منذ ما يقارب الأربع مائة سنة تُثبّت هذه الأشجار نسغها وقد توقّفت عن

النموّ... واللّحاء الأبيض للدعائم لا يكاد يتفتّتُ..». ووسط هذه النباتات الروحانيّة، وبين هذه الأشجار المُتحجّرة، هناك واحدة منها، عجيبة وفاتنة، توحي بهذه الفكرة الخيالية القائلة إنّ الدخان المُنتشر للأبخرة الزرقاء نجح في التكثّف، وفي التخثّر، داعماً بمرور الزمن ومُشكِّلاً، عبر التوائه على نفسه، لولب هذه السّارية الدائرة حول نفسها، منتهيةً إلى التوسّع في حُزمة تسقط سيقانها المتكسّرة من أعلى الأقواس».

في كتابنا **الهواء والأحلام** *L'Air et les songes*، سبق أن دوّنّا هذه الصّورة **لشجرة الدّخان**، صورة طبيعية جدّاً، كثيراً ما تشكّل مادّة للتّأمّل، ولطيفة جدّاً، مُهدّئة جدّاً لخيال هوائيّ. ها هي وقد صُلِّبَت، ها هي وقد تم إقحامها في حلم يقظة الصخرة، وُضِعت في مكانها في هذه الغابة المُصابة بشتاء أبديّ، بين «أجمة متجمّدة من هياكل أشجار» (ص 48). كيف يمكننا أن نجد حجّة أفضل بأنّ الأَخْيِلَة الماديّة المختلفة تأتي لِتُميّز بين الأشكال المحلوم بها؟ لكلّ من الأرضي والهوائيّ **شجرته من الدخان**. ولكن هنا بالتحديد **مادّة الحلم** هي التي تعطي الحقيقة الأولى، تلك التي تبوح بروح الحالم. من تابع في عُمْقِ الصّور أعمال ويسمانس، يمكنه أن يتنبّأ بأنّ شجرة الدخان، يجب عليها هي الأخرى، أن تُحجّر.

3

لمّا كان بإمكاننا أن نجد كاتباً مثل ويسمانس، يُتابعُ صورته إلى نهايتها، فإنّه ليس من العسير أن نكشف عن الخصائص الأقلّ بروزاً التي تُعطي نفس الصّورة. هذا التكرار، ومهما تكن نجاعته، هو حجّة على الطابع السويّ للنشاط الخياليّ. هكذا، يظهر القمر ذو النور المعدنيّ في بعض قصائد جول لافورغ (Jules Laforgue) :

«مستنقعات عمياء، بِرَكٌ بصريّة، ينابيعُ
اللّيتيه[1]، رمادُ هواءٍ، صحاري من الخزف،
واحاتٌ، مناجمُ كبريت، فوّهات براكين خامدةٌ،
جبالٌ قطبيّةٌ، شلّالاتُ هواءٍ من الزنك،
هضابٌ طباشريّةٌ عاليةٌ، مقالعُ مهملةٌ،
مقابرُ أقلّ هرماً من حشائشها،
وقبورٌ لقوافلَ بأسْرها..».

(**الأعمال**، I، ص 216. «مناخ القمر وحيواناته ونباتاته».)

(*Œuvres*, 1, p. 216. «Climat, faune et flore de la lune».)

ومع أنّ القمر عادةً ما يكون في شعر جول لافورغ أوميّاً[2] إلى أبعد الحدود، فنحن نصادف فيه صورة نادرة جدّاً ترينا شعاعاً من أشعة القمر يُصبح سهماً جارحاً:

«شَيَاهِمُ تصقل بلا هدفٍ رماحكَم الشاحبة».

ولكنّ روح هذا الشاعر مائيّة بعمق. فحياة الصخر بالنسبة إليه مصابة بشكل غريب بأحلام يقظة الماء مثلما سبق أن أشرنا إلى ذلك في كتاب سابق:

«... آه! إلى هنا نعود دوماً وأبداً
عندما نكون قد فهمنا المرْجان المتشعّب».

أن نفهم المرجان المتشعّب، ألا يعني ذلك أن نشارك في عين الماء المحجِّرة؟

---

(1) الليتيه Léthé :هو في الميثولوجيّتين اليونانية واللاتينية نهر في الجحيم تشرب منه أرواح الموتى لتنسى الماضي. (المُراجِع)

(2) القمر la lune مؤنّث في الفرنسية. (المُراجِع)

فبالنسبة لحلم يقظة يُجمّع الصّور، هناك اتّحاد وثيق بين الفسقيّة والنبع، وتنتصب حورية الماء بشكل طبيعيّ وسط الينبوع المنحوت. عالم كامل من أحلام اليقظة يَنْشُطُ ضمن صور تجمع بين الصخور والمياه، وتعطي للمياه قوّة رَشْحِ الصخرة، وللصخور قوّة النَّضْحِ في شكل هوابط. يستدعي الماء المبيضّ بفَعل الزَّبَد صور التزجّج. الماء، كما يقول فرانسيس جام (Francis Jammes)، «يتساقط ورقةُ موجة موجة»، «وفي القمّة تتشكّل أقنثة ثلجية». كلّ قطرات الماء هذه «لو تحجّرت فلن تكون غير أوعية مرجان متشعّب» (فرانسيس جام، ريفيّات وتأمّلات *Champêtreries et Méditations*، ص 12). يكفي أن نتصفّح مجموعة صوَر جوزيه كورتي (José Corti) لكي نحصُل على صور مرجانية سريعة (أحلام حبر *Rêves d'encre*). وإنَنا لَنعيشها لو تبعنا المادّة المُلَوِّنَة في فعلها المُرَصِّعِ، مُنشّطين أحلام برنار باليسّي (Bernard Palissy) الذي يقدّم تشكُّل الصخور والبلّوريات باعتباره فعلاً من أفعال الماء المُجمّدِ، ماء يُكثّف الأرض ويُعطيها قيمها الحِبْرِيّة. فكلّ حالم بالقلم سيكون حسّاساً بقيم الحبر الأسود تلك على الورقة البيضاء. وعندما يحلم أمام معدنية اللّوحات المرجانية لجوزي كورتي، سيفهم لماذا كان بإمكان الصين القديمة أن تستحضر «آلهة الحبْر».[1]

ولكنّنا لا ننتهي من ذلك إن أردنا أن ندرس كلّ الصّور التي تتشكّل في أقاصي عنصرين مادّيّين. فبالنسبة لكائن أرضيّ، كلّ عيون الماء مُحجّرَة. فما يخرُج من الأرض يحتفظ بطابع مادّة الصخور.

وكم من الصّور سنجد إذا ما أردنا أن نذكر كلّ الأشكال التي تبدو لنا كحركات ثابتة؟ تحت قلم لامارتين (Lamartine) تعود عشرات المرات الصّورة القائلة إنّ ثنيات الهضبة هي موجات الأرض. عن تضريس جبليّ

(1) انظر لافكاديو هيرن Lafcadio Hearn، أشباح الصين *Fantômes de Chine*، ص 188.

كتب غيرارت هاوبتمان Gerhardt Hauptmann[1]: «القوّة الأولية لحرب العمالقة المتحجّرة تلك». إنّ شاعراً يحتفظ في كلّ مكان بعُلْوِيَة صور البحر يُعيد بشكل ما موجات الأرض إلى حركتها. أمام «موجات الصوّان هذه التي نسمّيها جبال الألب»، كتب فيكتور هوغو: «الحلم المُرعبُ هو التفكير في ما سيصبحُ عليه مُستقبلُ الإنسان وذهنه لو بدأت هذه الموجات الضخمة في التحرّك من جديد».[2]

يستعمل إركمان شاتريان (Erckmann-Chatrian) (هيوغ الذئب *Hugues le loup*، ص 17) هذه الصّورة: «جبالٌ... جبالٌ ثمّ جبالٌ!... أمواج ساكنة تتسطّح وتمّحي في الضباب البعيد لمنطقة الفوج Vosges». ويُسجّل لوتي أيضاً (في الطريق إلى إصفهان، ص 54): «فوقنا، هو دائماً دُوارُ القمم، الموجة العملاقة المُتحجّرة، التي ما زلنا نعتقد أنّها متحرّكة، تبدو وكأنها تمرّ وتهرب..». ويكتُب فرانسيس جام (ريفيّات وتأمّلات، ص 25): «السّماء بالسّحب، والبحر بأمواجه، والجبل بتموّجاته كلّها تتشابه؛ ولكنّ الجبل يشبه البحر بالخصوص. وفي الحقيقة، ليس الجبل إلّا بحراً أكثر صلابة وأمواجه في غاية البطء». في عيون الأزليّ، يعرضُ الجبل، كما يبوح لنا به جام، «مدّه وجزره اللّانهائيّين». يتأمّل الشاعرُ الكون بعيون إله.

ولكن بما أنّ كلّ هذه الصّور التي تُعطي معنىً مَعِيشاً لفكرة «حركة الأراضي» شائعة للغاية فليس لنا أن نعترف بالجميل للشاعر الذي يرويها لنا. ومع ذلك فإذا قام شاعر نادر بتجديدها إلى درجة يعطيها معها -لا ندري بأيّ علم!- جِدّتَها كاملة، ونظارتها كاملة، فإنّنا نشعر بأنّ الخيال الأدبيّ هو

---

(1) غيرارت هاوبتمان Gerhardt Hauptmann، كافر سُوانا *Le mécréant de Soana*، الترجمة، ص 187.

(2) فيكتور هوغو، في سفر. الألب والبيرينيس *En voyage. Alpes et Pynénées*، طبعة 1890، ص 46.

حقّاً وظيفة أوّلية.[1]

«ليل ثقيل، ساحر أسود، ينوّم
حركة المحيط الهادئ المُهَدْهِد
يُحوّل دوّاماته إلى صخور من البلّور؛
ويُحجّر الموجة في سلسلة جبال خضراء،
والأسماك في جواهر عجيبة.
ويهبُ الماءَ سكينةَ نوم الحجارة!»

4

إنّ صور العالم المتحجّر، سواء كانت تُمثِّلُ داخل هذه التأمّلات لشعراء سريعي التأثّر بالجمالات الكونيّة، أو تتعهّد بتشاؤمية التأمّلات المُزدرية مثلما هي الحال في عمل ويسمانس، لا تستنفذ كلّ وظائف الخيال. وبإمكاننا أن نجد، بصورة خاصة، عند بعض الشعراء نوعاً من إرادة التحجير. بعبارة أخرى، يبدو أنّ لعقدة ميدوزا القدرة على الاضطلاع بوظيفة مضاعفة، وذلك حسبَ ما إذا كانت منطوية على ذاتها أو منفتحة على الخارج. أحياناً يعيش الشاعر قوى مُحَجِّرَة، فيعرف كيف يُسمّر في الأرض خصمه. في **الكالفالا** لإلياس لونروت، يُعلنُ البطل الشابّ (ترجمة، جان لوي بيريه Jean-Louis Perret، منشورات ستوك Stock، ص 46):

«سأفتن فاتنيَّ،
وسأسخر ممّن يسحرني،
سأجعل من أفضلِ مطرب
أسوأ السّحَرة،

(1) بيار غيغن Pierre Guéguen، **ألعاب كونيّة** *Jeux cosmiques*، ص 101.

سيكون له حذاءان من الصخر،

....

وعلى الصدر كتلة من الصخر،

وصخرة كبيرة على الكتفين،

وقفّازان من صخر في اليدين

وعلى الرأس قلنسوة من الصخر».

من النادر أن تكون الصّورة على هذا القدر من الإلحاح. إنّ إرادة التحجير تُجهدُ نفسها في نظرة واحدة. وغالباً، ما تكفي خاصيّة واحدة لتحديدها. ففي بيت شعريّ واحد، يكشف جان ليسكور (Jean Lescure) عن هذا الإحساس:

«بالحَنَق الراسخ للصخور».

(«شكل الوجه»، مجلّة فونتين، 56)

(«La Forme du Visage» , *Fontaine*, 56)

ولكنّ الصّورة راسخة في العديد من النفسيّات، إذ تُعيدنا إلى الزمن الذي تُسَمِّرُنا فيه نظرة الأب. وسنحتفظ طوال حياتنا بالرغبة في فرض جمود الصخر على العالم المعادي وعلى العدوّ المندهش. ويأتي بيت ليسكور متبوعاً من جهة أخرى باعتراف حقيقيّ بالغضب:

«يا حَنقَ الطفل، ويا تمرّدَ كهلٍ

يا عاملاتٍ يخترقنَ ليلَ الظلم

يا حلوقَ كلّ الصرخات التي ترفع الصخور

وتنطقُ بصوتٍ يُسمِّي الغضب،

جمّعي تحت عيني نوراً مفتوحاً».

شاعر آخر يجعلنا نعيش بشكلٍ من الأشكال انتقال المادّة التي لا تزال حرّة إلى الشكل المُتحجِّر. أوّلاً:

«تَعُجُّ الحجارة بداخلنا وحولنا...
(دون أن تفضحَ) ذُعرَها العنيفَ، ذعرَ تمثال.»[1]

ثمّ:

«... أعضاؤنا
تتحجّر في هيئاتٍ خطيئة.
نظرتُنَا لَمَعانُ حجر».

إنّ القارئ الذي سبق أن قام بتشكيل عقدة ميدوزا سيفهم قيمة التركيب في قصيدة بيار إيمانويل.

بالإمكان أن نصبح حسّاسين جدّاً لوجه يتحجّر إلى الدرجة التي تجعل مشاعر رعب قديمة تعود من جديد بمجرّد قراءة أبيات رينيه شار (René Char):

«أيّها الإنسان
لا أريد استعمالَ
صخورٍ تُشبهُكَ».

(**مطرقة بلا معلّم**، منشورات جوزي كورتي، 1945، ص 17.)

(*Le Marteau sans maître*, éd. José Corti, 1945, p. 17.)

---

(1) بيار إيمانويل Pierre Emmanuel، يوم الغضب *Jour de colère*، ص 73.

5

يجب أن نربط مشاعر الرُّعب المُتبادَلة هذه حيث تتدخّل أساطير التحجير بالعديد من الطُّرَف الأدبية حيث تبدأ التماثيل في المشي، وحيث تنظر البورتريهات فجأةً مُحرّكةً لحظ العين، وحيث تنتفخ شخصيّات النّجود، وتتجسّم لتخرج من الحائط. لقد أمكن تأويل حياة تمثال الفارس[1] بكلّ ما في الرمزية من لطائف لكن من دون التشديد بكلّ وضوح على الطابع العميق لهذا الاستيهام الرُّخاميّ. ومثلما هي حال كلّ ما يبدو استثنائياً في الأدب، فإنّ للحياة الخيالية للتمثال قوانينها. إذ يكفي أن نجمع ما يكفي من الأمثلة حتّى نرى هذا النوع من الرّعب يرتسم.

عندها، يُصبحُ لحكاياتٍ مثل فينوس إيل[2] *La Vénus d'Ille* لميريميه (Mérimée) معنىً. فيها نختبر عدوانية البرونز، وصلابته القاسية. ومن اللّافت للنظر من جهة أخرى أنّ استيهام التمثال المجرم يعود من جديد، عرضيّاً، في أقصوصة أخرى لميريميه: زقاق السيّدة لوكريتسيا Il *vicolo di Madame Lucrezia* (القصص الأخيرة *Dernières Nouvelles*، ص 139): «منذ أقلّ من عشرين سنة، خُنِقَ إنكليزي في تيفولو (Tivolo) على يدَي تمثال. - على يدَي تمثالٍ! صرختُ، وكيف ذلك؟ لقد كان رجلاً غنيّاً جدّاً قام بحفريّات في تيفولو. عثرَ على تمثال إمبراطورة، أغريبين (Agrippine)

(1) إشارة إلى تمثال القائد العسكريّ في حكاية دون جوان (دون خوان عند الإسبان) التي استلهمها كتّاب عديدون في أعمال مسرحيّة من أشهرها مُخادِع إشبيلية وضيف الحجر *El Burlador de Sevilla y convivado de piedra* للإسبانيّ تيرسو ده مولينا Tirso de Molina ودون جوان أو وليمة الحجر *Dom Juan ou le Festin de pierre* للفرنسيّ موليير Molière. يغرّر دون جوان بفتاة ثمّ يتخلّى عنها، فيتحدّاه أبوها القائد في سلاح البحريّة في مبارزة يقتله فيها دون جوان. وفي النهاية يموت دون جوان نفسه بصورة فنطازيّة وقد صعَقه تمثال القائد. (المُراجِع)

(2) تجري أحداث القصّة في بلدة صغيرة في البيرينيس الشرقيّة بفرنسا اسمها إيل سور تَتْ Ille-sur-Têt، ومن هنا العنوان. (المُراجِع)

أو ميسّالين (Messaline) أو سواهما، لا يهمّ. وعلى أيّة حال فقد حملها معه إلى منزله، ولكثرة ما كان يُحملق فيها ويتعشّقها جُنَّ بها... فقد كان يعتبرها زوجته، امرأته، وكان يقبّلها، وهي على حالها من الرخام في كلّيتها. وكان يقول إنّ التمثال يتحرّك في كلّ ليلة من أجله. حتّى عُثر في صباح من الصباحات على الثريّ الإنكليزي جامداً وقد فارق الحياة في فراشه».

لقد وضع ميريميه، في هذه الصفحة، وتحت «غطاء» الجنون صورة قام بتوسيعها بحُلُميّة أكبر في إحدى أفضل أقاصيصه. بإمكاننا أن نرى من هنا كلّ ما نخسره من قيمة حُلُمية عندما نريد تبرير حكايات خيالية دون أن نكون على اتّصال بعمق الصّور ذاته. إنّ عقلنة صورة من الصّور بواسطة جنون المُتخيِّل هي بالأحرى طريقة شائعة في الأدب. ولكنّ هذه الطريقة السهلة هي في النهاية عائق أمام المشاركة في الصّورة.[1] لا بدّ من الذهاب إلى مناطق صدق الصّور ذاتها لإيقاظ عمل القيم التي تُتَبادَل في مستوى

(1) رغم أهمّية التّحليل النّفسي وقدرته على قراءة الصّور الخيالية، فإنّ باشلار يعتبر علم النّفس والتّحليل النّفسيّ بمثابة عوائق أمام الحلُمية، تحول دوننا ودون المُشاركة الصّادقة في الصّور الأدبية والشّعرية. فالحلم لا يُدرَكُ= إلاّ بالحلم، والخيال الأدبيّ يحتاج إلى خيال مُماثل، وليست عقلنة الصّور إلاّ انحرافاً يحجب عنّا ثراءها وفرادتها، وتحرّرها الكامل من كلّ سببيّة. لذا انتهى الأمر بباشلار إلى التخلّي نهائياً عن منهج التّحليل النّفسي، القائم على التّفسير السّببيّ، لفائدة المنهج الظاهراتيّ القائم على الفهم والمُشاركة والتّعاطف: «توصّلت شيئاً فشيئاً إلى أن أضع موضع شكّ، لا فقط السببية التّحليلية النفسية للصورة الشعرية، بل وأيضاً السببية النفسية للصورة الشعرية. فالشعر في مفارقاته، يمكنه أن يكون مضادّاً للسببية، وهو أسلوب آخر في الوجود في هذا العالم، وفي الانخراط في جدل الانفعالات... ولنتلقّى مباشرة قيمة صورة معزولة -وللصورة كامل قيمتها في عزلتها- تبدو الظاهراتيّة الآن أكثر ملاءمة من التحليل النفسيّ، ذلك أنّها تطلب منّا بالتحديد أن نتبنّى نحن أنفسنا هذه الصورة، دون نقد، وبحماس». (G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, p. 156) ولكنّ باشلار لن يُلزم القارئ بمنهج معيّن في القراءة، فهو يقول هنا في «الأرض وأحلام يقظة الإرادة»: «وللقارئ الحرّية التامّة، إذ يمكنه أن يُفكّر، ويمكنه أن يحلم». (G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, p. 331). (المترجم)

عقدة ميدوزا. وإننا لَنُسقِط عن طيب خاطر هذه العقدة، ونريد شلّ حركة الكائن الخوّاف. ولكن أحياناً، في تأمّلنا للجماد، نكون ضحايًا إرادة مُعَاكِسة. فالصخرة والبرونز والكائن السّاكن في عمق مادّته ذاتها، هذه كلّها تتّخذ فجأةً موقفاً عدائيّاً. ويستعيد التمثال القديم إذايته. يوهِم بروسبير ميريميه (Prosper Mérimée)، الأركيولوجيّ الهادئ، نفسه بأنّه خائف.

وبالطبع، إنّنا لا ندّعي هنا إلّا تحديد الأساطير، العديدة جدّاً في أشكالها الأدبية، للتمثال الحيّ، والتي غالباً ما يُعاد إنتاجها في الفولكلور. فمهمّتنا، ولنُكرّر ذلك، ليس لها معنى إلّا إذا كانت مُحدَّدة. وهي تتمثّل في أن نبيّن أنّ الصّورة التي نعتقد أنّها فريدة غالباً ما تكون أسطورة قديمة جدّاً. على هذا النحو، يكون التمثال هو في نفس الوقت الكائن البشريّ الذي جمّده الموت والصخرة التي تريد أن تتولّد في شكل إنسانيّ. فحلم اليقظة الذي يتأمّل تمثالاً يلقى إذن تنشيطَه ضمن تواتر من التجميد والتحريك. وهو يَخضعُ بشكل طبيعيّ لتناقض الشعور بالحياة والموت. في دراسات ماسبيرو (Maspéro) حول الميثولوجيا والأركيولوجيا المصريّتين، نجد العديد من المناسبات لتحليل إيقاعيّ لتأمّل الأثر المنحوت باستغلال هذا التناقض الوجدانيّ.

6

إنّه لَمِن الطبيعيّ جدّاً أن نربط صور التحجير بصور التجمّد، صور البرد. ولكن يبدو أنّ خيال البرد فقير للغاية. ونحن ننجو منه ولكن بحالاتِ تيبُّسٍ وابيضاض -ثلج وجليد-، ونحاول من خلال المعدن إعطاء مظهر بارد. وباختصار، إنّنا نلتحق بسرعة بالاستعارات الأخلاقية، دون أن نجد صوراً بسيطة ومباشرة.

لماذا هذا الفقر؟ لأنّه بالأحرى ليس هناك حقاً في حياتنا اللّيلية حُلمية حقيقية للبرد، وكأنّ الإنسان الذي ينام لا يعي البرد حقّاً. وعندما يُصادفُ في الحلم أن أشرب الخمر، فإنّها تكون عديمة الرّائحة، عديمة المذاق، وإنه لمن المرعب، بالنسبة لمن هو آتٍ من منطقة شمبانيا، أن تكون الخمر التي نشربها في النوم مُدفأة. فهي دافئة -بالطبع- مثل الحليب. في الحلم لا ننجح في أن نشرب شيئاً يكون بارداً.

في حياة اليقظة، من النادر جدّاً أن يحصلَ تمثّلُ البرد باعتباره **قيمة**. ولهذا فهو بالأحرى نادراً ما يكون **مادّة**. فالأجسام الحارّة تُعتبرُ أجساماً أُثريَت، أجسام تلقّت زيادة من المادّة. وإننا لنُعطي بشكل أصعب إيجابية معيّنة للبرد. على الرغم من ذلك فإنّ التفكير ما قبل العلميّ قد صادرَ على وجود ذرّات من البرد، ولذرّة البرد عند غاسّندي (Gassendi) أسنّة، لهذا السبب نُحسّ في الشتاء بالبرد لاذعاً. وبصورة أكثر جوهرية، كان يُقال في القرن السابع عشر إنّ البرد هو ضرب من ملح البارود. ولذا يُوصي أحد الأطبّاء باحتساء السوائل باردةً (دنكان، مرجع سابق، ص 201): «إنّنا نحسّ بارتياح أكثر إنْ شربنا السوائل باردة لا ساخنة، لأنّ ملح البارود الذي يُعطي البُرودة والذي يتبخّر بفعل الحرارة ملائم جدّاً لتعديل المِرَّةِ، التي تُربك كبريتاتها خمائر المعدة، والتي عادة ما تُسبّبُ التقزّز».

ولكن كلّ هذه القيم التي أمكن تمديتُها (من المادّة) هي استثنائية وبإمكاننا أن نرى بالتحديد من البارد إلى الحارّ الفرق بين قيمة عَرَضيّة، عابرة، غير منتظمة والقيَم الكبرى الثابتة، العامّة، الجديرة بأن تكون **مادّةً**، مُثيرةً كلّ قوى الخيال. وفي الأصل، وحدهم الشعراء يمكنهم خلق الصّورة، خاصّةً الصّورة المباشرة، السريعة، الصّورة التي تُعطي ببضع كلمات كلّ التحجيرات، وكلّ تَغْدِينَات البرد.

«أيّها الشتاء! أيّها الشتاء! أكوازُ أرْزِكَ[1] من حديدٍ عتيقٍ! ثمارُكَ من حجرٍ! وحشراتك من نحاس!»

(سان جون بيرس، رياح.)

(Saint-John-Perse, *Vents*)

ولكنّ تدوينات على هذه الدرجة من الجمال نادرة. ولهذا سنكتفي بصور البرد التي تصوّر مشكل التحجير.

لنبيّن على الفور صوراً مفرطة من زاوية نظر الحسّ المُشترك، ذلك أنّ منظوراً قائماً على المبالغة ملائم جدّاً لتحديد قوّة صورة من الصّور. إنّنا لنجد العديد منها في رواية فيرجينيا وولف: أورلاندو. أوّلاً، إنّ الطيور التي تتجمّد في الهواء لم تعد غير حجر يسقط فجأةً من السماء.[2]

إنّ النهر المُتجمّد هو الذي يُجمّد لا فقط الأسماك، لا بل أيضاً بعض الكائنات البشرية التي أمكن احتجازها والاحتفاظ بها في هيئة تمثال في الوقت الذي استعادت فيه المياه ذاتها سيلانها. خلال الشتاء القارس، تحكي الروائيّة (ص 31–32): «بلغ التجمّد درجة من العنف الخارق للعادة ما جعله يُؤدّي في بعض الأحيان إلى ما يُشبهُ التحجير؛ وعادةً ما تُنسَبُ الزيادة الملحوظة في الصخور في بعض أنحاء دربيشاير (Derbyshire) لا إلى ثوران بركانيّ...، بل إلى تصلّب فجائيّ للرحّالة المنكودي الحظّ، وبشكل أدق لتحوّلهم إلى حجر. ولم تستطع الكنيسة، والحالة تلك، أنّ تقدّم غير مساعدات ضئيلة: صحيحٌ أنّ بعض الملّاكين قد قاموا بمباركة هذه البقايا البشرية، ولكنّ أغلبهم كانوا

(1) ثمار شجرة الأرز (وليس توكَل) تُسمّى بالفرنسية مجازاً: pommes de cèdre (تفّاح الأرز). وهي عبارة عن مخاريط أسطوانيّة مسطّحة الرؤوس، ذات لون بنّيّ فاتح، وتُدعى في لبنان «أكوازاً» لشبيها بشكل الكوز. (المُراجِع)

(2) الصّورة موجودة من قبلُ عند لوقانوس Lucain في (**الفارسال** أو **الحرب الأهلية** *La Pharsale*، الكتاب 9): «وفجأةً من السّماء تهوي الطيورُ في كتلةٍ ساحقة».

يستعملونها كأنصاب...، أو يحوّلونها أيضاً، عندما يسمح شكلها بذلك، إلى أحواض. وهي كلّها استعمالات أمكن توظيفها فيها حتّى يومنا هذا، وبشكل رائع بالنسبة لمعظمها».

ليقم كلّ واحد بفحص مزاجه الخاصّ من خلال هذا النصّ. أمّا بالنسبة لنا فإنّه يبدو أنّه ينقسم إلى نصفين، إلى تخيّل وإلى دُعابة، مع هذا القدْر الهيّن من الشِّعر الذي يمكن أن ينضاف إلى نصفَي شيء ما ليعطي ما هو أكثر من الشيء. ويبدو لنا أيضاً أنّه ليس لهذه الصفحة نفس الأصداء عند قارئ إنكليزي وعند قارئ فرنسيّ. وبالإضافة إلى ذلك، ولكي أعبّر عن فكرتي كاملة، فإنّي لا أقرأ هذه الصفحة دائماً بنفس الطريقة. وبالتناوب أجدها تافهة وممتعة وقد يَحْدُثُ أن أضحك عندما أتصوّر أنّ هناك من يسخر منّي لأنّني أضحك عند قراءة مثل هذه الترّهات. هكذا بالإمكان تقديم نصّ فرجينيا وولف كمثال لنصّ متحرّك، نصّ مُعَبِّئ. وهو يُظهر بشأن مبحث بسيط جدّاً تَغَيُّرِيَّةً في الحكم لا فقط عند قرّاء ذوي توجّهات متنوّعة لا بل أيضاً عند نفس القارئ الذي يمتلك مناخات قراءة عديدة.[1]

---

(1) من المعلوم أنّ باشلار ينتمي، وهو رجل «الأربع والعشرين ساعة» إلى مناخَين مختلفَين من القراءة: المناخ العلميّ الابستيمولوجيّ والمناخ الشّعريّ الظاهراتيّ. ولذا فهو «كائن نهاريّ» عندما يتعلّق الأمر بالعلم، و«كائنٌ ليليّ» عندما يتعلّق الأمر بالشّعر، يقرأ بعقلٍ عندما يكون داخل حقل العلم ويقرأ بخيالٍ عندما يكون داخل حقل الفنّ، وليس من السّهل، أن يجعل الله لرجل قلبَين في جوفه؛ ولذلك فإنّ القول بأنّ للخيال الأدبيّ والشعريّ قوانينه التي ينتظم بفضلها، لا يعني أنّ أحلام اليقظة الأدبية يمكن أن تتحدّد بطريقة عقلانية، مثلما تفعل التفسيرات الكلاسيكية للشعر، ذلك «أنّ الكثير من أحلام اليقظة -كتبَ باشلار- تثير ضحك العقلانيّين. ولكنّ الحلم لا يقتفي أثرَ العقل. فبقدر ما يكون العقل قويّاً ويتعارض مع حلم ما، يعمّقُ الحلم صورَه. وعندما يستسلم حلم يقظة ما، حقّاً، وبكلّ قوّته، إلى صورة محبوبة، فإنّ هذه الصورة هي التي تنظّم كل شيء».

(G. Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 254). (المُترجم)

بفعل المبالغة ذاتها التي لا تقبل النقاش، تطرح الوثيقة مُشكلَ علم نفس الأسطورة، بافتراضية تامّة، بافتراضية خالصة. فهي تُعطينا، وقد تخلّصتْ من الواقع، أسطورة الشتاء المُرعِبِ، أسطورة خالصة للبرد القاتل.[1] أخيراً تُبيّن لنا فيرجينيا وولف أنّه ما من حاجة هنا إلى عقلنة مُنمّاة، بل إنّ أقلّ قدْر من العقلنة يكفي لتبرير انطلاق أسطورة معيّنة. وعلى كلّ حال أفَليسَ صحيحاً أنّ التجمّد يُجمّد الكائن الحيّ؟ أليس صحيحاً أنّنا نلاقي أحياناً في المراعي الجرداء أرنباً متصلّباً بفعل البرد؟ هذا الحدث الصغير هو إذنْ **ترخيصٌ بالحُلم**، إنّه إِذْنٌ ببداية تحجير عالمٍ ما.[2]

إنّ فكرة **الترخيص بالحُلم** التي تُعطيناها تجارب موضوعيّة، إذا كان بمستطاعنا أن نبحث لها بانتظام عن أثرٍ في قاعدة كلّ أحلام اليقظة الأدبية فإنّها ستبيّن لنا بأيّ حِيَلٍ واعية أو لاواعية يدّعي الكاتب أنّه يظل مرتبطاً بالواقع حتّى عندما يتخيّل. أحياناً، ومثلما هي الحال في مثال فرجينيا وولف، لا ينخدع الكاتبُ بحيلته وهو يعرف أنّ القارئ لن يُخدَعَ أيضاً. ولكنّ الكاتبَ يثقُ مع ذلك **بموضوعيّة الخيال**: وهو يأمل في أن يقتَدِيَ به القارئ في إنشائه المجنون، بل يأمل بالأحرى في أن يُرسّخ القارئ في ذاكرته هذه الأسطورة الناجمة عن قراءة سريعة، **هذه الأسطورة الأدبيّة الصغيرة**.

(1) إنّ من يريد أن يتأمّل هذا البرد المُطلق للصخر، ويفهم كلّ استعارات عنصر ملعون، عنصر «صلب كالصخر»، بإمكانه أن يُعيدَ قراءة صفحة بوميه Böhme (**في المبادئ الثلاثة للجوهر الإلهيّ** *Des trois principes de l'essence divine*، ج 2، ص 4): «ليس الحجر غير ماء. هكذا بإمكاننا أن نتخيّل كم كان كبيراً الغضب الذي جمّد الماء على هذا النحو وبشكل صلب للغاية». أمّا بالنسبة لبيكون (**التاريخ الطبيعيّ في عشرة قرون**، سبق ذكره، الترجمة، 1، ص 108). فإنّ برودة الصخور تكفي لتحويل الهواء إلى ماء، «ذلك أنّ العيون تنشأ بين الصخور بشكل عاديّ جدّاً».

(2) كثيرة هي الأساطير التي ترى في الصخور المنتصبة «راعياً متحجّراً هو وخرفانه». ويروي هنري ماسّيه Henri Massé في كتابه **المعتقدات والعادات الفارسيّة** *Croyances et coutumes persanes*، ج 2، ص 316 أنّه «تُعتبر العديد من الصخور عماليق متحجّرين بفعل قوّة عجيبة، أو بشراً عاقبهم محمّد. فإذا كانت الصخرة سوداء فهي في الأصل زنجيّ أو زنجية».

الفصل التّاسع

الفلزّيّة والمعدنيّة

«أفعل مثلما يفعل الحامض في الفلزّ».
(سيسيل داي لويس، سلطة الكلمات.)
(Cecil Day-Lewis, *Le Pouvoir des mots*.)

1

إنّ عملاً كالذي نسعى إلى إنجازه، عمل يريد أن يستخرج الصّور الماديّة الأساسية ويُصنّفها، لا يستطيع أن يكون، مثلما نتمنّى، موضوعيّاً بصورة تامّة. فالصّورة الماديّة تمتنع عن الموضوعيّة الكاملة، أكثر من امتناع صورة الأشكال والألوان، وذلك لأنّها تستدعي منذ البداية المُشاركة الحميميّة للذّات. فعندما يُكلّمك شخص ما عن دواخل الأشياء، فإنّك ستكون على يقين من أنّك بصدد الاستماع لِمُسارّات حميميّته الخاصة. فعلى سبيل المثال، إنّ النفوس الخيّرة، التي تعلّم نجوع النباتات الطبّية[1]، في مواجهة كلّ ضروب الآلام، إنّما تُطلق كلّ الذكريات البلسمية لشباب بعيد. فاستخدام النباتات الطبيّة قديم. ولا بدّ أن يكون المرء قد عاش في حديقة قديمة ليقول بكلّ إيمانٍ كلّ آثار الزنبق والأرنيكة[2]. إن المادّة إذن هي حلم شباب؛ المادّة المُشْفِيَة هي مرض أمكن تخفيفه، وصحّة مَحْكِيّة. ولكي نعرفها بشكل تعاطفيّ، لا بدّ أن نمجّدها، لا بدّ أن نكتبها في المغالاة الطبيعية للخيال، وبقوى تقليدٍ مُعادٍ

(1) تُسمّى أيضاً «المُفرَدات» (les simples). (المُراجِع)
(2) تُسمّى أيضاً زهرة العُطاس. (المُراجِع)

إليه شبابه باستمرار ضمن هذه الثقة الغريبة التي تقفز جيلاً وتجمع الحفيد بالجَدّ. لا بدّ أن نتذكّر هذا التقليد القديم لمثل هذه الثقة عندما نريد أن نقيس جرأة الطبّ الخيميائيّ الذي يقترح مفعولات طبّية لمعادن لم يعالجها الإنسان، أملاح مُستَخْرَجة مباشرة من عالم الصخور.

إذا كانت مادّة معيّنة تحتاج، لكي تدخُلَ في ممالك المفعولات الناجعة، إلى مثل هذه الثقة، وإلى تثمين هو على درجة عالية من الوضوح، فإنّ بالإمكان أن نربط بها الخطاب الذي يمتدحها. لهذا فهي تُضاعَفُ بحدثٍ أدبيّ حقيقيّ، إنّها فعل أدبيّ. فإلى جانب المادّية المعقولة تتموضعُ ماديّة شَغِفة. وإلى جانب التجارب تتموضع الأحلام والقصائد والصّور، مُعيقةً التجاربَ أو مقوّيةً لها. إنّها الظواهر الأدبية للموادّ الحقيقية. وتستحقّ هذه الظواهر الأدبية دراسة مخصوصة. فهي تُضيء نسبيّاً خفايَا القلب البشريّ.

بعبارة أخرى، تبدو لنا الصّور الأدبية متموضعة بين الصّور التي تُعِدُّ للمعارف والصّور التي تُمهِّد لأحلام اليقظة. وبإمكانها أيضاً، وبفضل اختزالات مُتتالية، أن تنزع نحو معارف معقولة، وبإمكانها أيضاً، وبفضل حيويّة مفرطة، أن تتوسّع في شكل استعارات بعيدة. بإمكاننا أن نُبرز بشأن الصّور الأدبية التي تُمجِّد آثار الموادّ، جدليّة الكلمة الدالّة والكلمة المُثمِّنة. ويجد التفكير والخيال هنا طبيعتهما بما هما نقيضان. وبالطبع، فإنّ هاتين الوظيفتين لا تنفصل إحداهما عن الأخرى انفصالاً كلّياً. وبصورة خاصّة، يعود الخيال إلى الصّورة التي أراد التفكير أن ينزع عنها طابعها الخياليّ، وعلى هذه الصّورة التي جُرّدت من طابعها الخياليّ والتي حُمِّلت بتقاليد التجربة يُحيل، أي الخيال، رصيده من الأحلام الشخصية. ستكون لنا الفرصة لنبيّن فعل خيمياء طبيعية تماماً، متجدّدة دائماً، تأتي لتحلم بموادّ الحياة الحديثة، ودون أن تتشيّع إلى التقليد الخيميائيّ.

بالطبع، هناك العديد من السلبيّات في أن نستسلم بكلّ بساطة مثلما نفعل في هذا الكتاب، إلى القَدَرِ الأدبيّ للصّور وأن نؤسّس لبحثٍ بِنَاءً على وثائق أدبية. فما أكثر الصّور المهمّة التي تجذب إليها الذهن، وتظلّ مضمرة! ويمكن أيضاً أن تأتي أزمانٌ تُهمِل ميداناً كاملاً من حلم اليقظة الماديّ. على هذا النحو بَدَتْ لنا صور الفلزّيّة[1] وقد أُصِيبَت بخمولٍ غير عاديّ في الأدب المعاصر. فإذا استثنينا بعض الصّور الجميلة المتولّدة عن أفراح الحدادة، وبعض النّشوات الإيقاعية للنحاس المطروق، فإنّه يبدو أنّ الفلزّ لم يعد يُخاطب الخيال الحديث. لا شيء بشأن الرصاص في عصر تتكاثر فيه المنازع الزُّحَلية[2]. فلا أثر للرّصاص في الأدب الحديث، مع أنّه، أي الرّصاص، قد خلّف العديد من الصّور في عمق اللّغات. (وبالطبع، فنحن لا نأخذ بعين الاعتبار التوافه والصيغ الجاهزة. فقد فقدت هذه الصيغ أحلام يقظتها الماديّة تماماً، ومعنى استعاراتها ذاته). لا شيء حول القصدير الخارق للعادة والقديم! لا شيء أيضاً حول الفلزّات الخفيفة، والمعادن الطائرة، والألمنيوم أو المغنيزيوم. فلم يُعطِها الأدب الإقرار الكافي بها باعتبارها فلزّات هوائية. إنّ رؤية العديد من النقائص تجعلُنا نعتقد أنّ خيالنا قد جُرّد من الكالسيوم. هل عطّلت المعارف العلمية المُعمّمة الحُلُمية المرتبطة طويلاً بالفلزّ؟ ولفرط ما ردّد الآخرون أنّ الفلزّ هو جسم بسيط لم نعد نحلُم بمادّته الملغزة. فالصّناعة تُعطينا الفلزّ على درجة من النقاء، وخاصة على درجة من الصقل، ما يؤدّي إلى طبع الغرض الفلزّيّ على الفور بعلامته الماديّة. على هذا النحو أصبحت الفلزّات، بالنسبة للوعي الحديث، مفاهيم ماديّة حقيقية. إنّها عناصر اسميّة ماديّة بسيطة.

هذا مع أنّ الفلزّ قد عاش في خيال أجدادنا. ويكفي أن نُعيد للتقنيات

(1) الفِلَزّ والفِلِزّ: هو حسب المَعاجم جميع جواهر الأَرض كالذهب والفضّة والنحاس والألمنيوم والحديد وأشباهها وما يرمى من خَبَثِها. (المُراجع)

(2) الزُّحَليّ saturnien هو صاحب المزاج الكئيب الميّال إلى السوداويّة. (المُراجع)

الأولى ثِقَلَهَا الحُلُميّ حتّى نعيد إحياء الحُلُميّة التي تصاحب إنتاج الفلزّ. وسندرك بسرعة أنّ الفلزّ هو حلم النار في شدّة اضطرامها. وهو لم يُولد فقط في النار، بل وُلد من النار ومن الأرض، من النار المُحتَفَظِ بها في إفراطها، المُتَخَيَّلَةِ في فورتها، وقد أُسْلِمت لكلّ تجاوزات الخيال. إنّ أقدم الأشكال تُعيد في الغالب إنتاج النافخين المجتمعين اثنين اثنين لتغذية الخامة المعدنية التي تغلي بنفخ لا هوادة فيه. كيف لا نُحسُّ وراء هذه الأشكال بالإثارة المُتَبَادَلَة للعَامِلَيْن؟ هذا هو العنصر البشريّ لتقنية في الشدّة المفرطة، هذا هو حلم يقظة الإرادة العِدائيّة. وستأتي أزمان أخرى تعرف عِدائةً منظّمة. ولكن قبل أن نعرف يجب أن نريد، يجب أن نريد أكثر ممّا نعرف، لا بدّ أن نحلم بالقوّة. الفلزّ هو الثمن الواجب تسديده من أجل حلمِ قوّةٍ عنيف، إنّه حلم النار المفرطة.

بالمقارنة بأحلام العِدائة، غالباً ما تكون أحلام الخيمياء أحلامَ صبرٍ واعتدال. وفي الواقع، تحتاج النار ذاتها عند الخيميائيّ إلى مُساعدة سيولةَ الزئبق لتُذيب ركاز المعدن أو خامته. فبالنسبة للخيال الماديّ، تكشف كلّ فينومنولوجيا (ظاهراتيّة) عن أنطولوجيا (عِلم للكينونة)، فلكلّ ظاهرة مادّتها. فما دام الفلزّ يسيل داخل نار عنيفة، فذلكَ يعني أنّ النار قد نجحت في تحرير الزئبق السائل، العنصر السائل للفلزّ. لم يعد من خيمياء توحيديّة، ولذا فلا بدّ من جهاز جدليّ ضخم حتّى نستكشف الخيال الماديّ للخيميائيّ في كلّ دقائقه. ولكنّ الخيمياء، وعلى الرغم من كونها غالباً ما يُستشهَد بها في الأدب، لم تعد تُتيح الفرصة إلّا لأحلام يقظة تُفْتَنُ بالكتب القديمة دون أن تعود البتّة إلى الصّور الماديّة ذاتها. لقد شخّص بودلير ما هو اصطلاحيّ في لائحة المَغاور الخيميائيّة. فلا يَمْثل فيها إلّا أشياء عجيبة، انتصار للخلّاب والغريب، بيت هولنديّ[1] للأدوات المنزليّة غير المألوفة.

(1) إشارة إلى داخل بيتٍ هولنديّ *Intérieur hollandais*، سلسلة من ثلاث لوحات للرسّام جوان ميرو Joan Miró (1893–1983). وهي تصّور نفس الموضوع، البيوت الهولندية، رسمها ميرو إثر رحلة قام بها إلى هولندا، في مايو 1928، وفيها تعلّق واضح بالتفاصيل وبأشياء الحياة اليومية (المترجم).

ولكي نستعيد القوى التي تتخيّل الصيرورة المعدنية، يجب على الأقلّ أن نعيش فيزيولوجيا كلّ هذه الأدوات لا أن نكتفي بالسّخرية من أشكالها. بإمكاننا، على سبيل المثال، أن نحلم بالإنبيق في إفراطه، في كونيّته، مُتذكّرين أنّ العالَم، في بعض أحلام اليقظة ما قبل العلمية، يُتمُّثّل كإنبيق ضخم تشكّل السّماء برمّتها رأسه والأرض أسفله. عندها سيكون إنبيق المُقطِّر إنبيق عالَمٍ صغير؛ وستكون أبسط عمليات التقطير عملية كونٍ بأسره. فالخيميائيّ الذي يقطّر زئبق الحُكَماء يعيش حلم كونٍ بأسره.

ولكنّ هذا التاريخ المختلط الذي تتداخل فيه الأحلام والتجارب، هذا النقاش الطويل بين الصّور والأدلّة يستدعي مُؤَلَّفاً طويلاً. ولكتابته لا بدّ من انتباه عسير لقوّتَي الإنسان: الخيال والعقل. ولكنّنا لن نحتفظ منهما، في هذا الفصل الوجيز، إلّا ببعض الرؤى العامة التي يمكنها أن تساعدنا في تدقيق مشكل الفلزّية الخيالية. منذ هذه اللّحظة، نرى جيّداً أنّه إذا حلمنا قليلاً بالفلزّ من منظور عِدانيّ أو خيميائيّ، فإنّه يجب أن يظهر باعتباره مادّة مُدهِشة. ولكنّ هذه الدهشة التي تهب الصّور الكبيرة هي امتياز لكبار المتخيّلين. سنعمل على الارتباط بصور أكثر بساطة بطريقة تسمح لنا بإبراز المعطيات المباشرة لخيال الفلزّ.

2

مهما تكن الفلزّات شديدة التنوّع ماديّاً، وشديدة الاختلاف بأوزانها وألوانها ورنينها، فإنّها تعطينا على الرغم من ذلك صورة ماديّة نوعيّة، الصّورة الدقيقة، الواضحة، المباشرة للوجود الفلزّيّ. وليست هذه الصلابة الفلزّية مفهوماً. فهي تكشف عن وجود مطلق، واضعةً هذا اللّا-أنا الصلب الذي سبق أن اعترضَنا في بداية بحثنا. فالفلزّ، في الانطباع الأوّليّ، يبدو وكأنّه

يُجسّم رفضاً ما. ويُضاعفُ هذا الرفضُ صُوَرَه. فالفلزّ، في جوهره، كما يقول غيلفيك (Guillevic) (أحكام تنفيذية *Exécutoires*، ص 29) «يُقطّبُ جبينه».

فعلى سبيل المثال، الفلزّ هو مادّة البرودة ذاتها، وتهب هذه البرودة نفسها لكلّ ضروب الاستعارة. وإذا كان هرمان دوكيزرلينغ Hermann de Keyserling يكتب: «البرودة هي الحرارة الخاصّة بالفلزّ»[1]، فذلك لكي يستعيد الحياة الباردة للأرض، حياة كلّ وجود ذي دم بارد، الحياة التي يُقدّر أنّها الحياة الأساسية لقارّة بأسرها.

إنّ عدائية الفلزّ هي على هذا النحو قيمته الخيالية الأولى. صلب، بارد، ثقيل، مُزوّى، ويتمتّع بكلّ ما يلزمه لكي يكون جارحاً، جارحاً بشكل نفسيّ. ويُشهّر هيغل دفعة واحدة برائحته الكريهة.[2] في عالَم ألكسندر بلوك الموسيقيّ[3] (Alexandre Blok)، نسمع الخامة المعدنية «تصرَخ». إنّ الفلزّ هو احتجاج ماديّ. ولا بدّ من طاقة أحلام يقظة التحدّي برمّتها من أجل «ترويضه». وعلى أيّة حال، فإنّ برودته ولامبالاته تفرضان بعض الاحترام لـ«هذا الابن البِكْرِ» لمنتَجات الأرض، مثلما تقول العديد من الكتب القديمة في العصر الذي كانت فيه كلمة «بِكْر» تُلخّص تعدّد معاني السيطرة.

بفضل هذه الوحدة الأولى للصّورة الماديّة فكّر الخيميائيّون في الفلزّية métalité العامّة لكلّ فلزّ. قد يكون من اليسير أن نسخر من الأثر التنويميّ للأفيون رافضين أن نعيش مغامرات تجذّر خاصيّة من الخصائص داخل مادّة

---

(1) كيزرلينغ Keyserling، **تأملات أمريكية-جنوبية** *Méditations sud-américaines*، ص 51.

(2) هيغل، **فلسفة الطبيعة**، سبق ذكره، الترجمة، 2، ص 178.

(3) انظر صوفي بونّو Sophie Bonneau، **عالم ألكساندر بلوك الشعريّ** *L'Univers poétique d'Alexandre Blok*، ص 155. يقول غيلفيك أيضاً (مرجع سابق، ص 48):

«الفلزّ في الوسط وهو يصرخ دون الصدأ
وتحت الصدأ أيضاً لا يزال يصرخ...».

معيّنة. ولكن كم هي عديدة أحلام اليقظة المخصبة، كم هي عديدةٌ اليقظات الناجعة للإرادة التي نعثر عليها عندما نبحث عن فلزّية فلزّ معيّن، أو عن المفعول الفلزّيّ للفلزّ! كيف لا يكون لنا إجلال للقوة الفلزّية للخامة المعدنية التي لاقينا عَنَتاً كبيراً في تحويلها إلى فلزّ! تُعطي قوّة الفلزّ الفلزّية هذه الكثير من الحجج على واقعيّته، الكثير من الثقة في صلابته، الكثير من التحدّي في عدوانيّته بحيث لا نرى البتّة كيف يكون بمستطاع السّخرية أن توقف هذا الحشو الأخّاذ جدّاً.

إذا كان للفلزّية الخيالية وحدة كبيرة في صورها الأكثر تنوّعاً، فإنّنا نفهم بيسرٍ كيف استطاعت القرون الخيميائيّة أن ترى في مختلف الفلزّات الأشكال الماديّة المُتحوّلة لنفس المادّة، والطابع العميق لحياة خاصّة، وقَدَر مملكة المعدن.

تمثّلُ كلّ فلزّية إذن باعتبارها قوّة تطوّرية لقوّة مُمعدِنة métalisante. وليست الصيرورة الفلزّية، ضمن مثل هذه الرؤية الماديّة للعالم، فكرة عقيمة ما دامت هذه الصيرورة ذاتها هي الرابط نفسه لوحدة الفلزّات المتنوّعة. ويجب أيضاً ألّا نندهش إذا ما وجدنا في أفكار خيميائيّة باردة، مثلما هي حال الأفكار الميتافيزيقية لشيلينغ ولهيغل ومن لفّ لفّهما، إحالات متفاوتة الدقّة على الوحدة الفلزّية.

ولكن، مرّة أخرى، إذا ما أردنا أن نحكم على قيمة مثل هذه الوحدة لأحلام اليقظة الماديّة وعلى السعادة الغريبة التي نشعر بها عندما نحلُمُ بشكل توحيديّ، فلا بدّ أن نعيد للخيال المعدنيّ كامل كونيّته، لا بدّ أن نعيد المعدن إلى مكانه في العالَم، في الحياة العامة للعالَم. وإنّما باتّباعنا محور الصيرورة الماديّة باعتباره اندفاعاً حيوياً، سيكون بإمكاننا أن نفهم بصورة أفضل المبادئ الموجِّهة للفكر وللتجربة الخيمائيّين. لنتذكّر إذن بسرعة بمضمون هذه البيولوجيا المعمّمة ولنَعْبُر هذا الطريق الطويل للحياة الصّلبة، للحياة البطيئة،

للحياة الباردة. إنّها الحياة الأكثر مباشريّة، لكونها تتطوّر بشكل أكثر انتظاماً من الحياة الهشّة والمضطربة للحيوانات والنباتات.

3

ينقسم عالم ما تحت القمر، عند الخيميائيّ، انقساماً دقيقاً إلى ثلاثة ممالك: المملكة المعدنية والمملكة النباتية والمملكة الحيوانية. ولا شيء يُفلتُ من هذا التقسيم. وللممالك علاقات وطيدة: فالواحدة تُغذّي الأخرى. هكذا يُعطي دوران الغذاء للطبيعة بأسرها صيرورة ماديّة للغاية. أحياناً، يضع الخيميائيّ في إنبيق التقطير، حيث يتواصل إعداد الموادّ المعدنية، حليباً ودماً وطَحِيناً وخبزاً أبيض جميلاً، لا باعتبارها موادّ بل باعتبارها أطعمة. فإنبيق التقطير مَعِدة. فأن تكون مادّة معيّنة طعاماً، فتلك علامة على تثمين يتحدّى إدراكنا، ذلك أنّ كلمة «طعام» قد أصبحت عندنا، بهذا المعنى، كلمة مجرّدة. أمّا الخيال الماديّ فإنّه يحتفظ بالقيم العيانية أو المشخصّة.

ولا تُفلتُ أيّ مملكة من الممالك الثلاث من إيقاعات كلّ حياة. فالحيوان هو الحياة اليومية. والنبات هو الحياة السنويّة. أمّا المعدنيّ، فهو الحياة الدّهريّة. الحياة التي تُعَدُّ بآلاف السنين. وبمجرّد أن نحلم بالحياة الألفية للمعدن، حتّى يدخل حلم اليقظة الكونيّ حيّز الفعل. ويُفرض عندئذ نوع من الزمان-المكان (الزّمكان) لحلم اليقظة الفلزّيّ الذي يقوم بربط فكرة المنجم العميق جدّاً بفكرة الماضي السحيق. الفلزّ، بالنسبة للخيميائيّ، هو مادّة-دهر.

فلا نندهشنّ من أن يكون الجوهر الفلزّيّ، ذاك الذي يُنتجُ الذهب، مادّة فُتُوَّة. فهو يخلُق من الإنسان المعمّر شابّاً. فلا تقوم الأعشاب إلّا بتجديد السُّحنة، ولا يقوم قرن الإيّل إلّا بجعل البصر حادّاً. وحدها الفُتُوّة الفلزّية تعطي تجديداً للشباب بإيقاع سريع. وإننا لنحلم بها باعتبارها عناداً في الحياة

لعنصر مخفيّ داخل المادّة الصلبة والعميقة.

هذه الحياة الفلزّية كيف نوقظها، كيف نفعّلها، كيف نثيرها، كيف نُلهِبُها، كيف نجعلُها تنضُجُ؟ إنّ كلّ استعارات الحياة، بالنسبة للخيميائيّ، تظهر هنا صالحة، طبيعية، مؤكّدة. تكون هذه الاستعارات عالمة وتكون ساذجة. وإنّه لَامتياز مدهش للأفكار المحلوم بها وللأحلام المُفَكَّرِ فيها! إنها تنتج نوعاً من اللّغة المتجانسة التي تُقْنعنا عبر الصّورة. أي نعم، لماذا، في عمق المنجم، لا يتلقّى الذهب، هذا البرعم للاندفاع الفلزّيّ، كلّ نُسغ الربيع؟

على هذا النحو، تدخلُ كلّ أحلام يقظة الإنبات حيّز الفعل. وأحلام اليقظة هذه هي جوهرانية بعمق؛ وهي تتعلّق بالخيال الماديّ. ما يبحث عنه الخيميائيّ ليس بذرة مُحدّدة، مخصوصة، ليس بذرة مرسومة داخل أشكال مندمجة، بل هو يبحث عن **مادّة الإنبات**، عن **القوّة الإنباتيّة** في قدرتها الكونية. أين سيذهب للبحث عن هذه المادّة «الولود» التي يجب عليها أن تقوم بإنبات الفلزّ الخامل، الفلزّ البخس؟ غالباً ما يبحث عن ذلك في بذرة الثمار، غالباً في بيضة الطيور. وهذا مثال من بين أمثلة عديدة. يقوم برنار التريفيسي (Le Trèvisan)[1] بطهي ألفَي بيضة من بيض الدجاج. ثمّ يقوم بالفصل بين محّها وزلالها وقشرتها. ويشتغل سنتين ونصف السّنة على هذه الموادّ ذات الحقائق الجوهرانية المختلفة للغاية. ثمّ يقوم إثر ذلك بتجميع الجواهر الغالبة للموادّ الأوّلية. ويأمل على هذا النحو أن يكون قد تحصّل على جوهر الحياة الحيوانية. هذا الجوهر الحيوانيّ، الذي وُضع تماماً داخل الرّحم المعدنيّ، يجب أن يؤدّي بالاشتراك مع مادّة الفلزّات الدنيا المبتلاة بفلزّية بطيئة إلى الإنبات الكامل والسريع الذي يُعطي في النهاية الذهب الخالص. إنّ الدجاجة ذات

(1) برنار التريفيسيّ Bernard le Trévisan (1406—1490)، نسبة إلى مدينة تريفيسو Treviso في إيطاليا: تُنسب له رسالة في الخيمياء موضوعة بالفرنسيّة. (المُراجِع)

البيض الذهبيّ هي خُرافة حِكْمِيَّةٌ ساذجة تلعب على سطح الأشياء. أمّا الخيال الماديّ، الذي هو أكثر عمقاً، والذي يحلم في العمق، فإنّه يجد بذرة الذهب داخل مكوّنات البيضة. إنّ القوّة الإنباتية لبيض الدجاج تأتي لإيقاظ قوّة بذور الذهب.

غالباً ما يُتَّهَمُ الخيميائيّ بانعدام التواضع، إذ يُعتَقَدُ أنّه يريد أن يخلق شيئاً من لا شيء. والحال أنّه لا يفكّر في مسائله الماديّة داخل مملكة الوجود؛ بل يفكّر فيها داخل مملكة الصيرورة. وفي ميدان الصيرورة هذا، يعلم جيّداً أنه لا شيء يصير دون بذرة صيرورة. فالبذرة بالنسبة إليه هي الخطاطة الزمنيّة التي ليس للمادّة إلّا أن تتبعها لتحصل على صيرورة مُنتِجَة مُنتظمة. ففي نظر الخيميائيّ، مثلما في نظر هيغل، «البذرة قوّة».[1]

في المملكة الحيوانية، عادةً ما يُعهَدُ بالقوّة الإنباتية إلى خلايَا مخصوصة. ولكنّ موضعة هذه القوّة يمكن أن تكون أقلّ صرامة في الفكر ما قبل العلميّ. هكذا كتب هامسترويس[2] (Hemsterhuis): «يحتوي الكثير من الأفراد، داخل الممالك الثلاث، أجزاء إنباتية في العديد من المناطق غير تلك التي يبدو لنا أنّها قد شُكّلت بشكل استثنائيّ للتوالد. فكلّ جزيء من المَديخ ومن الدودة الوحيدة يكون مُلقّحاً بالبذور. وكم من نبتة تلد مثيلاتها من بصلاتها، من جذورها، من سيقانها، ومن أوراقها! أمّا العالم المعدنيّ فهو برمّته بذار».

ضمن هذا المنظور، يكون أقلّ جزء من المعدن بذرة هذا المعدن؛ فالقوّة الإنباتية توجد في كلّ مكان داخل الفلزّ المُتجانِس. وهنا لم يعد الأمر يتعلّق بمشروع، بل بقوّة عميقة. كلّ شيء هو بذرة داخل المادّة الخالصة. إنّ نوعاً

(1) هيغل، فلسفة الطبيعة، سبق ذكره، الترجمة، ج 3، ص 101.

(2) همسترويس Hemsterhuis، الآثار الفلسفية *Œuvres philosophiques*، ج 1، ص 180.

من الإيمان بالآثار الماديّة ينسب لها لا فقط القدرة على المثابرة في الوجود، بل أيضاً القدرة على أن تنقل صيرورتها في الكمال إلى داخل الكائن ذي الفلزّية المتردّدة. فأن يكون بمقدور فيلسوف القرن الثامن عشر أن يُفكّر في مادّة على هذه الدرجة من الفعل، فذلك دليل على أنّ أسطورة الحياة المعدنية لا تزال راسخة.

وبالطبع، تتلقّى عقلية الطفل نفس الصّور. فالطفل يبوح -لا بسهولة دائماً- بأحلام اليقظة التي يصمت عنها الكهول. وقد كتب جان بياجيه[1] (Jean Piaget): «إنّنا نجد عند بعض الأطفال (لا عند كلّهم، بل عند عدد كبير منهم) الفكرة القائلة إنّ قِطَع الحجارة «تنبتُ» على شاكلة النباتات: «إنها حبّات من الحصى» و«تعطي حَصيّات»، «نزرعها» «فتنبت»، إلخ. هل يجب أن نرى في هذه العبارات مجرّد حيَل أسلوبية؟ إنّ اللّاحق سيُبيّنُ أنّ الأمر يتعلّق بحياة حقيقية مُعارة للحصاة».

تُعطي الصيرورة النباتية -التي هي صيرورة متوسّطة بين الصيرورة الحيوانية والصيرورة المعدنية- أحلام يقظة المُماثلة analogie التي لم نَعُد نفهم قوّتها، ولكنها لا تستطيع مع ذلك أن تترك الخيال الأرضيّ والخيال الجوفيّ مُحَايدَيْن. على هذا النحو يتساءل كاردان Cardan[2]: «هل المنجم إلّا نبات مُغطّى بالتراب؟» هل يمكن للمنجم أن يَنفد، أن يَتْلف؟ يكفي أن نغطّيه من جديد بالتراب، بأن نُعيده إلى إنباته الهادئ؛ وبعد قرن، نعيد فتحه من جديد؛ عندها نجده في حالة نموّ كامل. هذا حدسٌ للحياة المنجميّة يعبُر القرون. وكتب بيكون أيضاً[3]: «يحكي بعض القدماء أنّنا نجد في جزيرة قبرص نوعاً

(1) جان بياجيه Jean Piajet، تمثّل العالم عند الطفل *La représentation du monde chez l'enfant*، ص 358.

(2) كاردان Cardan، مرجع سابق، ص 108.

(3) بيكون، التاريخ الطبيعي في عشرة قرون، سبق ذكره، 3، ص 153، الفقرة 707.

من الحديد، إذا قُسّم إلى قطع صغيرة، ثمّ دُفِنَ في أرض تُسقى باستمرار، فإنّه ينبت فيها، بشكل من الأشكال، إلى درجة تصبح معها كلّ هذه القطَع أكبر بكثير». إنّ خصوبة المناجم مبحثٌ يُفعِّل دائماً، في الكثير من المؤلّفات، نفس المعرفة المتبحّرة (أرسطو، وتيوفراستوس، وبلينيوس). أن تستمرّ هذه الأسطورة عند كاتب مثل بيكون، الذي يُقدَّم على أنه مبدع المذهب التجريبيّ expérimental، فإنّ ذلك يُبرهن بما فيه الكفاية على أنّ حلم اليقظة يُشكّل دائماً سَدِيماً حول الفكر[1].

بالطبع، يمكن لمنجم أن يَشِيخ. سيقول العقلانيّ إنّه قد استنُفِد لأنّه قد استُخرجَ منه كلّ معدنه. أمّا الحالم بالحياة المنجميّة فإنّه سيحلم باستنفاذ أعمق، أكثر عضوية: «يُقال إنه عندما يشيخ منجم من المناجم، فإنّ موادّ المعادن، أو الفلزّات تصل إلى درجة من الاختلاط مع موادّ خبث المعادن، بحيث يصبح من المستحيل تقريباً الفصل بينها، وذلك لأنّ الروح المعدنية التي يجب عليها أن تبدأ عملية الفصل إنّما توجد في المنجم بكمّية صغيرة، وفي حالة من الوهن قصوى (دنكان، **الكيمياء الطبيعية**...، الجزء الثاني، 1687، ص 165).

ولكنّنا سنقوم بالتذكير بصور أكثر دقّة ستكشف لنا عن القوى الكبيرة البسيطة للخيال المعدنيّ.

ينصحُ كاردان المُعلّم المَنجِميّ بأن يبحث عن «جذع المنجم» (ص 101). وليس عِرْق المعدن إلّا شكلاً، أمّا الجذع فهو اندفاع، اندفاع القوّة المعدنية ذاته.[2] فأيّ معجزة لرؤية جوفيّة لو عثر منجميّ مُلهَم على شجرة المنجم

(1) إنّنا لا نجد هذا الاعتقاد عند بيكون فقط، بل إنّنا نجده أيضاً عند شيلينغ Schelling. انظر **أفكار من أجل فلسفة في الطبيعة** *Ideen zu einer Philosophie der Natur*، **الأعمال الكاملة**، ج 2، ص 158. كما يصادق بوفون Buffon أيضاً على رأي بغليفي Baglivi (**الأحجار** *Minéraux*، 1، ص 416) القائل إنّ الرخام ينبت و«يتناسل داخل نفس المقالع».

(2) يُعطي قلب الصّورة أحياناً حياة جديدة للصورة. هكذا، عندما يتكلّم بونج Ponge عن =

كاملة تحت الأرض! «ليست المواد الفلزّية بالنسبة للجبال، غير الأشجار، بجذورها وجذعها وأغصانها وأوراقها الكثيرة» (كاردان، ص 106). إنّ جصّاً جيّداً على شاكلة رأس رمح يمكن أن يجعلنا نحلُم الآن بأوراق نبتة سهم الماء. وتعطينا رومانطيقية المنجم من غوته إلى هوفمان (Hoffmann)، العديد من الصّور الأخرى لكتاب أعشاب معدنيّة. ولكنّ كتاب الأعشاب هذا لن يكون، بالنسبة إلى أعيننا الحديثة، أكثر من لائحة **تشبيهات**. وعلى العكس من ذلك لا يكتفي الخيال الحيّ بالتشبيهات. ولا يرضى بألوان السطح، وبشكل مجزّأ. **إنّه يُريد الصّورة في مجموعها، وحركيّة الصّورة كاملةً**. فإذا وجد ورقة، أراد جذعاً وجذراً أيضاً، وكامل قوّة النبات المُنتصب. فالجذع الحقيقيّ، **الجذع المستقيم**، إذا كان جوفيّاً، فإنّه يأتي من مركز الأرض. إلى هذا الحدّ تذهب الجذور العميقة المعروفة من الأرضيّين الحالمين. إنّ شجرة المنجم هي شجرة العالم (l'Ygdrasil) [1] الجوفيّ.[2]

أمام هذه الصّور التي نحسّ بها فعّالة في المعدنية المحلومة، تبدو

= شجرة، يسمّيها «عِرْق المعدن الأخضر» (**الانحياز للأشياء** *Le parti pris des choses*، ص 67). إنّ القارئ الذي يحتفظ بمذاق الخيال الكونيّ يحلم دون توقّف أمام هذا «العِرْق الأخضر»، فالحياة الجوفيّة هي هنا بالنسبة إليه في تواصل مع حياة الغاب.

(1) شجرة العالَم Ygdrasil: هكذا تُدعى في الميثولوجيا الإسكندنافية. (المُراجِع)

(2) يُخصّص باشلار الفصل العاشر من كتابه «الهواء والأحلام» لـ«الشّجرة الهوائية»، ليبيّن أنّ صورة الشّجرة صورة كاملة، يُمكن أن تكون موضوع حلم لكلّ العاشقين للموادّ والحالمين بها. ولكنّ باشلار لن يكتفي بهذا الفصل فقط، بل إنّ الشّجرة تلاقينا في كلّ الفصول تقريباً، ولعلّ أهمّها الشّجرة العمودية لنيتشه، التي تعلّمنا درس الانتصاب على حافة الهوّات، الشجرة الجذلى بالاستقامة، التي تنزع إلى الحيويّة أكثر من نزوعها إلى المادية. تخرج من جحيم الأرض نحو عنان السّماء. فالشّجرة، في المخيال البشريّ، من أكثر الصّور بلاغة، فهي شجرة الحياة، وهي شجرة الكون عند ابن عربيّ، وشجرة الأسرة عند علماء الوراثة، وشجرة المعرفة عند ديكارت، والشّجرة المحرّمة في الدّيانات التّوحيدية، وشجرة الزقّوم في القرآن، وشجرة العالَم في الميثولوجيا الإسكندنافية. (المترجم)

الرومانطيقية محتشمة جدّاً. فهي من عصر تموت فيه الصّور الكونيّة، أو على الأقلّ، تتفكّك. وأحياناً، لا نرى فيها غير استعارة محتشمة. وهكذا، ففي الصفحات التي يتغنّى فيها فلوريان (Florian) بانتمائه إلى أوكسيتانيا (*Occitanie*)، كتب بعد أن عبّر عن خصوبة أرض تُنتج العنب والزيتون: «الرخام والفيروز والذهب تُنتج في أرضك الخصبة» («إيستيل» Estelle، أعمال فلوريان *Œvres de Florian*، ج 1، ص 252). وحده الإحساس بالصّورة القديمة يمكنه أن يكشف أنها لا تزال تعيش في شكل خفيّ. إنّ عبارة مُتهاونة لا تزال تطبع أحياناً اعتقاد الاندفاع نحو الأعلى. يقول فيرا (Véra)، مترجم هيغل، على سبيل المثال إنّ عروق المعدن هي موادّ مصهورة «ضُخّت داخل الصخرة». هذا الضخّ هو تصغير للاندفاع الحرّ. وهو يحتفظ منه بالإضافة إلى ذلك بشيء من الطابع الحركيّ. وهكذا فإنّ الصّور الكونيّة وقد جُرِّدت من قوّتها لن تنمو إلّا بمناسبة صور مجزّأة. لقد حطّم الإنسان الحديث صورة العالم (*l'Imago mundi*)، ولم يعد له إلّا اندفاعات خاصّة من الطاقة.

4

لا تقوم صورة النضج المعدنيّ إلّا بمواصلة صورة الإنبات والنموّ. في الأرض، ينضُجُ الذهب مثلما تنضُجُ الكمأةُ. وهو يحتاج مع ذلك لبعض آلاف السنين ليُدرك النضج الكامل. ويقدّر العِدانيُّ الذي يهب نفسه روحاً وجسداً للحياة الجوفيّة أنّ ذهب الأنهار لا يُساوي قيمة ذهب المناجم العميقة. أوَ لم يُقتلَع هذا الذهب قبل وقته من مناجمه الطبيعية؟ لم يستطع الذهب، في مجرى النهر، أن يُكمل نموّه ولا أن يجد حرارة نضجه الكامل. لقد حطّم السّيلُ «الأوردة الطبيعية قبل اكتمال الطبخ»، كما يقول فيليب رويّاك (Philippe Rouillac)، الرّاهب البيمونتيّ. إنّ مُشكّكاً في الخيمياء مثل برنار باليسّي يعتقد في نُضجِ المعادن (ص 242). فهو يقول إنّ المعادن، شأنها شأن كلّ ثمار

الأرض، «لها لون مغاير عند نضجها لا يكون لها في بدايتها». بعبارة أخرى إنّ الألوان أعمارٌ. والألوان الجميلة هي علامات على النضج الكامل.

وبالعكس، عديدة هي الصّور لانحطاط الفلزّ الذي تجاوز سنّ الاكتمال. ولا زلنا نقرأ عند كيميائيّ مثل غلاوبير (Glauber): «إذا وصل الفلزّ إلى كماله الأخير ولم يُستخرَج من الأرض التي لم يعد يتلقّى منها أيّ غذاء، فإنّ بالإمكان مقارنته في هذه الحال بالإنسان الهرم، المُقْعَد... تحتفظ الطبيعة بنفس دورة الولادة والموت في الفلزّات مثلما هي الحال في النباتات وفي الحيوانات».

إذا لم يستقر الفلزّ في رَحِمِهِ الحقيقيّة، فإنّه لا يستطيع أن يواصل حياته الاكتمالية. ويمكنه أن يكون في الأرض الزراعية أيضاً عُرضة لأسوء ضرورب الانحطاط. ويقول باراسيلس (Paracelse) إنّ نقوداً وثنية دُفنت طويلاً تحت الأرض أصبحت حَجَرِيّة. وما كان الأمر ليكون على هذه الشاكلة لو أمكن العثور عليها داخل منجم معدنيّ حقيقيّ، يكون بمثابة الرّحم الملائمة لحياتها الفلزّية.

تتحرّك الطبيعة عند الخيميائيّ بفعل غائيّة finalisme ماديّة. وإذا لم يُعرقل شيءٌ مجهوداتها العاديّة فإنّها ستصنع من كلّ فلزّ ذهباً.[1] «إذا لم توجد البتّة عوائق في الخارج تعترض تنفيذ مشاريع الطبيعة، فإنّها ستكمل دائماً كلّ إنتاجاتها... لهذا السبب يجب علينا أن نعتبر ولادات الفلزّات المشوّهة بمثابة ولادة الجَهيضين والمُسُوخ، وهو ما لا يقع إلّا لأنّ الطبيعة قد شهدتْ تحويل وجهتها عن أفعالها، ولأنّها تجد مقاومة تُقيّد يديها، وعوائق تمنعها من الفعل بانتظام مثلما تعوّدت على ذلك... وهذا ما يفسّر أيضاً لماذا لا تريد أن تنتج إلّا فلزّاً واحداً، ولكنّها مع ذلك مُكرهةٌ على إنتاج الكثير من الفلزّات. وحده

(1) انظر نيكولا فلاميل Nicolas Flamel، مكتبة الفلسفات الكيميائيّة *Bibliothèque des philosophies chimiques*، 4 أجزاء، منشورات .M.D.R، طبعة جديدة، باريس، 1741، التمهيد، ص 28 و29.

الذهب هو «ابن رغباتها». الذهب هو «ابنها الشرعيّ، لأنه ليس هناك غير الذهب يمكنه أن يكون نتاجها الحقيقيّ».

سيكون من السهل مراكمة الاستشهادات التي تثبت أنّ الحياة الفلزّية، بالنسبة للخيميائيّ، هي طريق الكمالات الماديّة. والذهب هو المعدن المستقبليّ الأكبر، إنّه الأمل الأقصى للمادّة، وهو ثمرة المجهودات الطويلة لملكة الصلابة الحميميّة. وهنا بالتحديد تجد عبارة **ثمرة المجهود** معناها الماديّ الكامل. فالمجهود وثمرته يكونان هنا، معاً، عَيْنِيَّيْن. فالذهب يُقدّرُ إذن خيميائيّاً ضمن حكم قيمة جوهرانيّ وحكم قيمة كونيّ. ونحن بعيدون كلّ البعد عن هذا الحكم القيميّ النفعيّ الذي يضعه علم النفس الكلاسيكيّ في قاعدة الحياة الطموحة للخيميائيّين.

وسيظهر هذا الحكم القيميّ الماديّ أكثر وضوحاً إذا ما قارنّاه بأحكام الازدراء تجاه المعدن الملوّث. فالرّصاص، بالنسبة لفابْر (Fabre) هو ذهب «قذر وعفن وفاسد». أمّا بالنسبة للوك[1] (Locques) فإنّ «للرّوح الفلزّيّ في بدايته جسماً خسيساً ودنيئاً»، وإنّ وظيفة الخيميائيّ هي تطهيره.

وتتحرّك الخيمياء بأسرها بفضل جدليّة المدائح والهجاءات التي لا يمكن أن نتفطّن إلى ثرائها إن اكتفينا بقراءة دراسات مؤرّخي الكيمياء. وفي الواقع، تُسحَق الأحكام الموضوعيّة هنا تحت وطأة أحكام القيمة.

وليس من المستحيل أن نبيّن أنّ جدليّة المدائح والهجاءات هذه ترتبط شديد الارتباط بتعاطف حقيقيّ مع الحياة المعدنية. ولكنّنا نرى عِدائيّين يتّهمون الكيمياء بتحطيم المعادن. فكاتب مثل فيرنر (Werner) يتكلّم عن المناجم مثلما يتكلّم برغسونيّ عن الحياة. أليس من الأفضل مع نفس مطالبات المعرفة

(1) لوك Locques، مبادئ الفلسفة الطبيعة المتعلّقة بمنظومة الجسم المختلط *Les rudiments de la philosophie naturelle touchant le système du corps mixte*، باريس، 1645، ج 2، ص 111.

الباطنية، العينية، المباشرة، أن نعرف المعدن مباشرةً، مثلما يعتقد فيرنر، وذلك بدراسته من خلال الوسائل الطبيعية، عبر الحواسّ الخمس؟ فالشمّ والذوق واللّمس تقول عنه أكثر ممّا يقول الميزان. لقد كان فيرنر يحبّ مجموعته الحجرية مثلما يحبّ عائلة من كائنات حيّة. فقد تلقّى تربية معدنية. ولقد كان يتلقّى، وهو طفل صغير، كجوائز لعمله المدرسيّ، عيّنات من النّحاس والرصاص والزنك... لُعَبه كانت أدوات صغيرة للمنجميّ. وعوض أن يُهدَى له بساط يُصوّر الحياة الرعوية، تُهدى له تجهيزات منجميّة صغيرة. هكذا عرف الحياة الجوفيّة وأحبّها.[1] فالمنجم بالنسبة إليه كان ذكرى طفولة.

5

ماذا على الخيميائيّ أن يفعل أمام الثمار الفلزّية الناقصة، المشوّهة عند الولادة، الناقصة التغذية، الناقصة النضج، الناقصة الطبخ؟ بما أنّه يتموضع داخل مملكة من القيم عوض أن يتموضع داخل مملكة من الوقائع، فإنّه ليس من النادر أن يبدأ في اللّعب على الجدليّة الأساسيّة لكلّ قيمة: الخير والشرّ. أوَ ليس من الأفضل، قبل النزوع إلى الخير، أن نذهب أوّلاً إلى عمق الشرّ؟ فنستسلم إذن لإغواء مضاعفة شرّ المادّة. فعندما نكون قد تعرّفنا على شرّ المادّة في العمق، سيصبح بمستطاعنا أن نكون على يقينٍ باقتلاعه من جذره. عندها سنرى المادّة الجميلة تتولّد من المادّة الوضيعة ومعها، حتّى نتكلم مثلما يتكلّم خيميائيّ كلوديليّ (نسبة إلى الشاعر الفرنسيّ بول كلوديلPaul Claudel).

على هذا النحو، تُصبح مشروعةً، في نظر الحالم، الممارسات الخيميائيّة العديدة لازدراء المادّة، وللفساد الماديّ العميق والباطنيّ. وسنجد من جديد، وفي المعنى الجوهرانيّ الأعمق على الإطلاق، السيرورة الجدليّة: نُلطِّخ لكي

(1) انظر دورلير Dürler، مرجع سابق، ص 13.

نُنَظِّف؛ نُفسد لكي نُولَّد من جديد؛ نخسر لكي نُنقِذ؛ نتلاشى لكي نُنقذ أنفسنا. إنّ الحياة الأخلاقية هي مُمارسة عالَمٍ بأكمله. والتثمين، مهما يكن موضوعه، لا يمكن أن يكون له اندفاع إلّا إذا كان له رجوع إلى الوراء. يجب على القيمة أن تنبجس من القيمة المضادّة. وليس للوجود من قيمة إلّا إذا انبثق من العدم. «لكي نعرف كيف نقوم بإعداد الفلزّات، لا بدّ أن نعرف كيف نحطّمها»[1]، إعلان نُسيء فهمه إذا اكتفينا بترجمته ضمن الجدليّة الحديثة للتحليل وللتركيب. وسيكون لنا قياس أفضل للجدلية الخيميائيّة إنْ نحن أرجعناها إلى الجدليّة الأفلاطونية للحياة والموت. وعلى هذا النحو، سنعيش، بالمعنى الكامل، كلمة الإماتة التي غالباً ما تُستَعملُ في الأعمال الخيميائيّة. إنّنا نُميت مادّة معيّنة لكي نَبْعَثَها. نُميتها بأن نُضيف إليها مادّة موت، ملح مادّة ميّتة، رماد مومياء.

لنُعطِ بعض التدقيقات حول بعض هذه الجدليّات الخيميائيّة.

بصورة عامّة، وخلال القرون ما قبل العلميّة، اُعتُبِر الفساد والعَفَنُ بمثابة وظيفتين إيجابيّتين، ضروريّتين لإنباتٍ عاديّ. وهذا صحيح بالنسبة للعَالَم المعدنيّ وللعالم النباتيّ بنفس القدْر. «مثلما أنّ حبّة قمح زُرِعَت في الأرض تُنبت الكثير من الحبّات الأخرى إذا تعفّنت فيها وماتت، وعلى العكس من ذلك، لن تُنبت فيها شيئاً إذا لم تَمُت فيها، فإنّ بذور كلّ الأشياء الأخرى أيضاً، التي تولد وتنمو على الأرض، تُتَبادَلُ وتتحجّر، وإذا ضرب فيها الفساد، أنْبَتَت على الفور...»[2] ولكن كيف يُمكن لذهن حديث أن يُحقّق المقارنة، إذا لم ينسَ الفكرة الحديثة للسّماد؟ وفي الواقع، إنّ الدّبال، في تثمينه الأوّليّ ليس، بالمعنى الحقيقيّ للكلمة، سماداً للنبتة. فهو لا يصلُحُ لتغذية الحبّة

(1) لوك، مرجع سابق، ج 2، ص 111.

(2) نيكولا فلاميل Nicolas Flamel، **مكتبة الفلسفات الكيميائيّة**، سبق ذكره، ج 2، ص 301.

والنبتة، ولتسمينها. بل يصلُحُ لتعفين النبتة. فالحبّة في الأرض المُشبَعَة بالدّبال تُشاركُ في عفن الدّبال.

ويجب ألّا نعتقد أنّ أحلام اليقظة هذه قد فقدت كلّ صلاحيّتها. ففي كتاب المُتسكّع تحت الخيمة *Le flâneur sous la tente* كتب قسطنطين فايير (Constantin-Weyer) بكلّ هدوء (ص 12)، واضعاً في أسلوبٍ حديثٍ الصّورة القديمة للخيميائيّين: «شيء عجيب، هذه الشجرة، السّليمة جدّاً، متولّدة عن العَفَن. إنّ من العُقم أن نزرع الحَبّة التي تُنْبِتُها إذا لم تتحلّل في الأرض. فالنّشاء واللُّبُّ والزُّلاَلُ التي تُغلّف البذرة يجب أن تفسد وتتعفّن حتّى تَنبُت الشجرة. تلك هي الحياة، ابنة الموت».[1]

في بعض النصوص، تُعطى وظيفة أكثر خصوصيّة للدَّبال: فهو يجلِبُ إليه قاذورات الحبّة، فيُساعد على هذه الشاكلة الحبّة والنبتة على التطهّر من نفاياتها. نرى هنا المُشاركة المُميّزة جدّاً للخيال الماديّ وهي في حالة فعل. فكلّ مادّة تُجمِّعُ خصائصها، وتَجذِبُ إليها كلّ ما يُمكن أن يقوّي خصائصها. على هذا النحو يكون الدّبال نوعاً من القوّة الجاذبة لكلّ ما هو قذرٌ، الدّبال هو دُمّل تثبيتٍ لقذارة الحبوب. إن فكّرنا قليلاً في هذه الحدس الغريب لقيمة المادّة القذرة، فهمْنا بشكل أفضل بعض الافتتانات بالوحل. فتحت غطاء حكم موضوعيّ، بإمكاننا أن نميّز بعض أنماط السلوك الذاتية التي سبق أن تكلّمنا عنها في فصل سابق.

ولكن ربّما يكون بإمكان جدليّة أقلّ قيمة، وأقلّ انخراطاً في العمق في القيم البشرية، أن تجعلنا نُدركُ بشكل أفضل التفكير الجدليّ للخيميائيّين.

(1) يستعمل ليون بلوا Léon Bloy هذه الصّورة ويضعها في مركز مانويّة كارثيّة. يقول للعذراء الحكيمة أن تزرع وهي جاثية على ركبتيها، ذلك أنّ الله وحده هو من يُلقّح الحبوب. ولكن «ليس هناك غير ثلاث طرق للزرع: في العفن وفي الدناءة وفي الضّعف» (**قصائد نثر** *Poèmes en prose*، «مارس» Mars).

غالباً ما تعترضنا، ونحن نعيش من جديدٍ الفلزّية الخيميائيّة، رغبة في إعادة مادّة ما إلى حالتها النيّئة. ها هو مفهوم قد اختفى حقّاً من الذهنية الحديثة. أن نعيد نيّئاً ما قد طُبِخَ، تلك عملية لم يعد لها أيّ معنى بالنسبة إلينا. فإذا كان الطبخُ يُحقّق عمليات إيجابية، فإنّنا لا نرى كيف يكون بإمكاننا أن نُلغي هذه العملية. فأن نطبُخَ لم يعد له بالنسبة إلينا أيّ جدليّة فعّالة. فليس هناك طبّاخ واحد فكّر يوماً في أن يُعيد نيّئاً فخذاً أفرط في طبخه. فالطبخُ المفرط هو، في هذه الحالة، رعونةٌ لا تُغتفر. لا يزال من الممكن إصلاح صلصة يقال عنها بعبارات المطبخ إنّها عُقِدتْ. ولكن اللّحم الذي أُفرطَ في طبخه لم يعد من الممكن أبداً أن «يَمْثُلَ» على الطاولة إلّا في شكل عِجْلِيّة.

في مملكة الفلزّ، بما أنّ الطبخ هو بالأصل استعارةٌ، فإنّ الأفكار والأحلام تكون أكثر حرّية. لنأخذ إذن الأشياء من موقع أعلى ولنتمسّك بكونيّة الطبخ المعدنيّ. فـ«الطبخ» البطيء للفلزّ في رحم الأرض قد قيمَ به بعناية فائقة، الأمر الذي يسمح له بأن يحافظ على مكوّنات المعدن الخام على قيد الحياة. وعلى العكس من ذلك، استطاع الطبخ في الفرن الخيميائيّ أن يخفّف من الاندفاع الذي نريد إثارته. لا بدّ إذن أن نحذر من الحرارة العنيفة، وأن نحطّم كلّ العُنُفِ المتهوّرة للنار وأن نستعيد يقينات الحرارة اللّطيفة، مُقتدين بنصائح لغةٍ تُشكّلُ، حول كلّ موضوع، زوجَي الذاتيّ والموضوعيّ. عندها تولد مبادئ طبخ محلَّل إيقاعيّاً، بضبط الجذب بمنفس يتنفّس، وبمنافخ تنفُخ. ولكن يجب الجمع بين المَنْفَس والمِنْفَاخ جدليّاً مُتَمَوْقِعِينَ في نقطة حساسية الطبخ. نتنفّس «في الأسفل»، وننفُخُ «من الأعلى». بهذا القدر الكبير من اللّطف الخياليّ، كيف لا نستعيد اللّطائف الماديّة! على هذا النحو نُعيدُ البُذور نيّئة. ونستأنف الصيرورة المعدنية. ويجد الرّجاء الإيقاعيّ الخيميائيّ هنا أسباباً ماديّة. تؤمن الخيمياء في حساسية ربيعيّة للمعدنيّ، في تجدّد للفلزّ الذي أعيد

إلى حالته النيّئة. فالفلزّ الذي أُعيد إلى حالته النيّئة يستعيد فيتامينات الفلزّية أو منشّطاتها.

كلّ هذه الجدليّات تتنامى داخل جوّ من الشّغف، مصحوبة بتعزيهات حبّ، ولعنات غضب، في حوار بين كلمات شاتمة وكلمات رقيقة. هذه المادّية المحكيّة، المُمجّدة، المذمومة هي حقّاً جدليّة القيم الإنسانيّة. وهي تجعلنا نفهم الإنسان عوض فهم الأشياء، أو لنقل بصورة أفضل، تُسجّل الأشياء لحساب الإنسان. لم يكن الإنسان قطّ، وبكلّ هذا الصدق، داخل العالم إلّا في هذه الأزمان للأحلام الخيميائيّة، إذ غالباً ما تكتفي المادّة، بفضل قواها لأحلام اليقظة الكونيّة، بأن تضع الحالمَ في عمق العالم. حجّة جديدة على الطابع «المُلتزم» لأحلام يقظة الخيال الماديّ. وتحتوي الخيمياء أيضاً عدداً لا يُحصى من الدروس لمذهب في الخيال الماديّ، خيال يكون أكثر صدقاً بقدر ما يستدعي انخراطاً كلّياً في حياة العالَم.

6

إنّنا لن نندهش من أنّ قوّة كبيرة للحياة المعدنية يمكنها أن تُساعد على المحافظة على الكائنات الحيّة الأكثر تنوّعاً التي وجدت نفسها محصورة داخل المناجم. جميع الناس قرأوا الحكاية المشهورة لِ أ. ت. أ. هوفمان (E. T. A. Hoffmann) مناجم فالون (*Les Mines de Falun*)[1]. إنّنا نتذكّر أنّ جسم المنجميّ الذي تحطّمَ داخل المنجم قد أمكن العثور عليه بعد عشرين سنة من اختفائه. وقد كان سليماً وكأنّه قد مات بالأمس. وقد وضع هوفمان، مُتّبعاً عبقريته الخاصّة، حول هذه الأسطورة جوّاً كاملاً من الأحلام والذكريات، وقد اتّبع، بصورة خاصّة، كلّ إغواءات الحياة الجوفيّة. لقد كان فنّ السّارد كبيراً جدّاً، وكانت العقلنات المذكورة بارعة جدّاً، بحيث يظلّ بالإمكان

(1) الترجمة الفرنسيّة، منشورات كولبير Colbert، طبعة جديدة، ج 1.

بَخْس القيمة الحُلُمية للصّور. ولكي نعيش هذه الصّور في كامل وظائفها الحُلُمية، لا بدّ من إدراك عمق أسطورة حقيقية للمنجم-القبر، أسطورة كان لها تأثير طويل في الأدب الألمانيّ. الأرجح أنّ الحكاية قد كُتِبَت في عصر فقدت فيه صورة الخطيب (من الخطوبة) «المُحتفَظ به» بكلّ وفاءٍ داخل المنجم، من لدن القوى الحيّة للمنجم، كلّ مصداقية. وقد اضطُرّ هوفمان، ليُعطي احتمالية لحكايته، لمُعَاشَرَة رؤى الجنون. ولكن أيّ عمق ستتلقّاه الصّورة التي هي في مركز الحكاية إن نحن رددنا لها منطلقها الأسطوريّ، واسترجعنا المغامرات الخارقة للعادة، المَحكيّة من قبَل العديد من الرحّالة الذين ظلّوا يزورون لمدّة قرنٍ المناجم الإسكندينافية! شخصيّاً، أعدتُ قراءة حكاية هوفمان بعينين أخريين بعد أن قُمْتُ بدراسة الصّور المعدنية، صور التعدين. هذا الإعداد الخياليّ يسمحُ بموضَعَة قيم مخفيّة. على النقد الأدبيّ أن يعرف ماضي الأحلام وكذلك ماضي الأفكار. وسنحاول إرجاع هذا المنطلق الأسطوريّ أمام حكاية الكاتب.

لنُعِد، على سبيل المثال، قراءة أثرٍ حكيم، أثر ارتيابيّ مثل أثر برنار باليسّي وسنفهم ما يُمكن أن يكون تنافذ الأسطورة والتجربة. يعتقد برنار باليسي Bernard Palissy أنّ «الإنسان والحيوان والخشب يُمكنها أن تتحوّل إلى حجر» (**الأعمال** *Œuvres*، ص 203). وهو يعترف إلى جانب ذلك بأنّه لم يسبق له أن لاحظ هذا الحدث مع الإنسان. وهو يقول إنّه تعرّف على طبيب سبق له أن رأى في عيادة أحد الأسياد «ساقَ إنسان مُتحجّرة»؛ وقد رأى طبيب آخر «رأسَ إنسان متحجّراً أيضاً». لهذه الظواهر، يُعطي برنار باليسّي تفسيراً هو في مركز العديد من أفكاره: كلّ شيء يتحقّق بفعل «قوّة التجميد»، وبجذب الأملاحِ. ففي الكثير من صفحات كتابه، يعيش برنار باليسّي حقّاً هذه القوّة المُصلِّبَة للأملاح، هذا الجذب للشّبيه من قبَل الشّبيه الذي سيلعب

دوراً كبيراً في حدوس بيكون. «إنّ ملح الجسد الميّت يقوم وقد أصبح في باطن الأرض، بجذب الملح الآخر (ملح الصخور)... وبإمكان المِلْحَيْن معاً أن يُصلّبا الجسم الإنسانيّ وأن يُرجعاه إلى مادّة فلزّية».

لهذا الجذب الماديّ بكلّ عمق، الذي هو علامة شديدة الوضوح على خيال ماديّ، يرى برنار باليسّي تطبيقاً جديداً في أرومات الكرمة، التي تحوّلت، في الطين، كما يقول، إلى حديد (ص 207)، مع العلم أنّ لِملح الكرمة الذي ندعوه الطرطريك (tartre) تأثيرات عديدة على الفلزّات.

فالفعل المُمَعدِن هو هنا إذن إيجابيّ إلى أبعد الحدود. ونحن نتخيّله وكأنّه يفعل ضدّ القوى المألوفة للتذويب.

بقدر ما نعود إلى الماضي، تكون هذه القوى الأسطورية فعّالة. في كتاب تدريب الكيميائيّ *Tyrocinium Chymicum* يتكلّم جان بيغان (Jean Béguin) عن مفعول ملح المناجم، الإكسير المعدنيّ الذي حافظ على «جسد هذه الفتاة الجميلة الذي صدفَ العثور عليه في عهد البابا ألكسندر الرابع في قبر قديم، وهو على درجة من النضارة كما لو أنّها كانت قد لفظت أنفاسها للتوّ، على الرغم من كون جثمانها كان يوجد هناك منذ 1500 سنة».[1]

يساعدنا الفولكلور، شأنه شأن كُتب الطلاسم القديمة أيضاً، على الاستعداد لهذه المادّية الأسطورية التي تُنشّط الخيال بلا توقّف. كذلك يُسجّل بول سيبيّو[2] (Paul Sébillot) أنّ النّحاس في بعض الحكايات، هو «الدم المُمَعْدن للبشر الذين حطّمهم العمالقة». ونعلم، من جهة أخرى، أنّ الميثولوجيا الكلاسيكية تفسّر العمالقة الأسطوريّين انطلاقاً من أنّ الأرض تحتوي على عظام أموات أحفورية ضخمة. ويشير بوكاشيو (Boccace) إلى

(1) ذكره باربا Barba في العِدانة، سبق ذكره، ج 1، ص 28.

(2) بول سيبيّو Paul Sébillot، فولكلور فرنسا *Folklore de France*، ج1، ص 15.

عملاق مُتحجّر من مائتي ذراع أمكن استخراجه من الأرض في صقلّية.

إذا كنّا نحفظ في الأذهان هذه الذكريات الإنسانيّة القديمة، والتي قُرِأَت في كتب قديمة، فإنّ نوعاً من حُلُمية القراءة، حُلُمية تشكّلت في المنطقة الوسيطة بين الوقائع والأحلام، ستقوم بتلقّي الحكاية الجديدة بأكثر لُطْفاً. وإنّنا لنقبل منها بشكل أيسر الخصائص المُبالَغ فيها جزئيّاً مثل هذه: إنّ الأزهار في زرّ الخطيب «لا تحتوي على أيّ أثر من آثار التحطيم» (هوفمان، مرجع سابق، ص 120). إنّ المبالغة الجزئية في حكاية خيالية هي طريقة في التشديد على الطابع المُحتمل لخياليّ أقلّ مُبالغة. الزهرة؟ لا، ولكن الوجه، نعم. ألم نقرأ في الكتب حكاية هذه العجائب؟

ولكنّنا ذهبنا فوراً إلى مركز الصّورة الواقعية للفلزّية، ما دامت هذه الصّورة هي رهان الحكاية. لوحدها، هذه الصّورة لا تعبّر على الرغم من ذلك عن كلّ القوّة المنجميّة. فلا بدّ أن نضيف إليها قوى أكثر غموضاً، أكثر اختفاءً، ألا وهي جاذبيات الحياة المعدنية، والحياة الجوفيّة. وتتعلّق هذه القوى بخيال المادّة.

وباختصار، يجب على الحكاية، مثلما يجب على المذاهب الحُلُمية، أن تقود القارئ إلى مناجم التعدين ذاتها. لا بدّ من إيقاظ النزعة الأرضية للقارئ، وأن نُعطي للقارئ اهتمامات العالم المعدنيّ. إنّ الانجذاب للمنجم موصوفٌ طويلاً في حكاية هوفمان. وتجذب الحياة المعدنية دون حدودِ الكائن الذي نذر نفسه للحياة المعدنية وللموت المعدنيّ. وهنا نصل إلى صور مركّبة يجد فيها التحليل النفسيّ موادّ خصبة للفحص. إنّ رموز العودة إلى الأمّ ورموز الموت الأموميّ تُدْرَكُ هنا في تركيبيّتها. ولم تكن التركيبة قويّة، ولا مُتماسكة إلّا في هذه الصّورة. ولكنّ النفوس الحسّاسة، والتي هي أكثر هوائية، التي يُغريها دُوار الموجة، ستتراجع أمام هذه التركيبة التي تجمع المنجم والأمّ والموت.

وستعتبر بعض صور الحكاية صوراً جنائزية. وبفضل هذا ذاته، ستُصبح حكاية هوفمان بسهولة نوعاً من اختبار تحليليّ نفسيّ.

لنتفحّص عن قربٍ هذا الخليط بين ما هو إنسانيّ وما هو أرضيّ. عندها سنفهم قيمة صور الموت المدفونة وصور الموت العميقة. ترغب المَلِكَة الجوفيّة في أن تنتشل من فتاة من فتيات الأرض خطيبها. فتستولي عليه عبر التنويم المغناطيسيّ للأعماق. «إلى الأسفل، إلى الأسفل، بالقرب منك!» يهمسُ الحالمُ (ص 100)، ويعلّق هوفمان: «لقد نزلت أناه الحقيقية إلى مركز الأرض، واستراحت فيها بين ذراعي المَلِكة في الوقت الذي عاد فيه إلى طبقته المظلمة في فالون (Falun) »، في مسكن خطيبته الحيّة. لقد أمكن تمثيل هذا الانقسام لكائن النوم ولكائن اليقظة، هذه الثنائية لحياة الحلم وللحياة الحقيقية بمهارة نفسية كبيرة. لقد أصبحت عمودية الوعي واللّاوعي واضحة جدّاً بفعل سَرنَمة[1] الأعماق هذه. وباتّباعنا لتطوّرها، نفهم لماذا كان بإمكان دورلير أن يقول إنّ النزول إلى رحم الأرض هو أحد الرموز الأكثر فعّالية لدراسة اللّاوعي[2].

لا تبدو لنا حكاية مناجم فالون، على الرّغم من كلّ مزاياها، حكاية مُكتملة.

---

(1) السّرنَمة كلمة مدغَمة من «السّير في النوم»، ما يُدعى بالعاميّة «الرّوبَصة». (المُراجِع)

(2) دورلير Dürler، **أهمّية القطاع المنجميّ عند غوته والرومانطيقية الألمانية**، سبق ذكره، ص 110. من السهولة بمكان أن نربط هذه الحكاية بالأساطير القديمة. فعلى سبيل المثال، تتّفق العديد من الحكايات على القول إنّ تروفونيوس Trophonius هو «مهندس معماريّ مشهور، في هروبه من أعدائه، ابتلعته الأرض قرب ليباديه Lébadée، وهو يعيش الآن في رحمها حياة خالدة، معلناً عن المستقبل لأولئك الذين ينزلون إليه من أجل مساءلته» (روديه Rohde، **النّفس** *Psyché*، الترجمة، ص 95). أمّا بالنسبة للحكايات الحديثة، على نمط حكايات هوفمان، فإنّها تعمل على إبراز السلطات الماديّة التي لا تظهر البتّة في بعض الحكايات القديمة، والتي هي مُشبعة سلفاً ببشرية الآلهة. لهذا السبب نكتفي بالاستشهاد بسرعة بإحالات على حكايات مماثلة نجدها معالَجة في كتاب روديه (انظر ص 102–103).

فالتحديدات من خلال الصّور الماديّة تسمح لنا حقّاً بتقديم اعتراضات. وفي الحقيقة، لا يبدو لنا أنّ الحكاية خضعت لتأمّل فلزّيّ بما فيه الكفاية؛ فجهازها الاجتماعيّ أضرّ بقوّتها الكونيّة. فالصّورة الأساسية للمنجميّ المعدَن لا تأتي إلّا في آخر الحكاية. إذ لم تُعَدّ باستعمال الثراءات التي لا يحصرها العدّ التي كان بمُستطاع المؤلّف أن يعثر عليها في الخرافات. فبمجرّد أن خرج الجسم المُمَعْدَن من المنجم، تحوّل إلى غُبار، كأنّما للحيلولة دون أيّ بحث موضوعيّ حول الحدث العجيب، وكأن المؤلّف يتخلّى فجأة عن مجموع أحلام المَعْدَنَة .minéralisation

هناك أيضاً خصيصة أخرى قد نُسِيَت: يقول كتاب قديم إنّ جسم إنسان أرضيّ كان لا يزال دافئاً بعد إخراجه من رحم الأرض، بعد خمسين سنة من دفنه. وقد روى جان بول ريشتر[1] (Jean–Paul Richter) هذه الأسطورة، مثل الكثيرين غيره. وهو يحتفظ بالخاصيّة الأسطورية. فجثّة الطفل التي أمكن العثور عليها ثمانين سنة بعد اختفائها داخل الهوّة لا تزال، بالنسبة إليه، دافئة. هذا ما تريده الحُلُميّة الأرضية للمعدنة داخل رحم الأرض. فمن زوايا مُتعدّدة، هذه المعدنة الباطنية واللّطيفة والبطيئة، التي تعْرض في نوم هادئ، مفاجِئةً الكائن النائم على الدوام، مختلفة عن التحجّر المُحجِّر. وهي لا تبين عن وجه بارد تجمّد فجأةً بفعل الرعب. فمن الواحدة إلى الأخرى، هناك بالتحديد كامل الاختلاف بين صورة الأشكال والصّورة الماديّة. وسنرى من بعد أنّ الصّورة الحميميّة حقّاً تحتفظ بأثر حرارة لطيفة. فكلّ ما يتكوّن ببطء، داخل مملكة المخيال، يحتفظ بحرارة لطيفة.

ربّما يُعترَضُ علينا بأنّنا نقيم هنا تمييزاً اصطناعيّاً تماماً. عندها إذن سنوقف

---

(1) يوهان باول فريدريش ريشتر Johann Paul Friedrich Richter (1763–1825): كاتب ألمانيّ معروفٌ أكثر باسميه الأوّلين بنطقهما الفرنسيّ: جان بول Jean Paul. (المُراجِع)

المُشاركات التي هي حياة خيال المادّة بالذّات. وإذا ما أردنا، على العكس من ذلك، أن نتبع الصّور الماديّة إلى عمقها، أو بشكل أدقّ إلى البحث الذي لم يمكن إنهاؤه البتّة عن العمق الماديّ، فإنّه لن يكون بإمكاننا أن نُنْكِرَ سِحر المعادن الجوفيّة، وكأنّ العمق في المادّة والعمق في المنجم يُضاعِفان معناهما الرمزيّ. فبالنسبة للحالم، عندما تبرز المعادن، عندما تبسُط كيانها في واضحة النهار، فإنّها تنزع للتحوّل إلى أشكال، وقد توقّفت عن النموّ، فأصبحت خاملة وباردة. في رحم المنجم تكون لها كلّ حظوظ الصيرورة، كلّ إمكانات الصيرورة. تهمل المفاهيم بحُكم وظيفتها التفاصيل. أمّا الصّورة، فهي على العكس من ذلك، تُدمجها. يُمكن للفلزّ التامّ أن يبدو بارداً، ويمكن أن يُعطي انطباعاً أوليّاً بالبرودة من شأنه ترسيخ أفكار الفيلسوف. ولكنّ الفلزّ، بفعل نُمُوِّهِ الخياليّ، يكتسب حرارة نموّ. فأحلام المادّة المُرَكَّزَة تُعيد له خاصيّة الحرارة تلك التي يمكن للتجربة أن ترفضها.

7

ستكون كلّ هذه الصّور أكثر وضوحاً إذا تناولنا المعدنية من خلال مباحث الإرادويّة volontarisme، مُسلّمين بالصّور الحركيّة للطّاقة المنجميّة. إنّ عين البحّار ثاقِبَة لأنّها مستريحة وترى بعيداً؛ أمّا عين المنجميّ فهي مُختَرِقة لأنها متوتّرة وترى جيّداً. ذاك ما يقوله المنجميّ العجوز لجوّال البحار في مناجم فالون، (ص 97): «من أدراك أنه إذا كان الخُلد الأعمى ينبُشُ الأرض، منقاداً إلى غريزة عمياء، فإنّ عين الإنسان في الأعماق القَصِيَّةِ لا تمتلك شيئاً فشيئاً طاقة أكبر، وتصل في النهاية بنظراتها الثاقبة إلى الإمساك، في الأشكال العجيبة للمملكة المعدنية، بِبَرِيقِ ما هو مخفيّ هناك في الأعلى فيما وراء السحب؟» إنّ ما يجب أن يراه المنجميّ هو أكثر من بريق، إنّه مادّة تأثيرات السماء ذاتها. وتكون هذه التأثيرات مخفيّة في المادّة أكثر ممّا تكون مخفيّة

في الكواكب، لذلك يجب على المنجميّ، في ظلمات المنجم، أن يكون أكثر المُبصرين بصيرة.

يجب إذن أن نقرأ في عين المنجميّ مغناطيسية الإرادة. فنظرته التي لا تُروَّضُ هي كالعَتَلَةِ التي يغرسها بين الصخور. فتحت جفن الشوائب المعدنية تنظر العين المعدنية لرجل المناجم:

«كعيونٍ حمراء
تزاحمت المعادن في المنجم»،

هذا ما يقوله آيشندورف (Eichendorff). إذا لم نقم بتصعيد حركيّة الصّور حتّى يصبح بإمكاننا أن نعيش المبارزة بين المغناطسية الحيوانية والمغناطسية المعدنية، فإنّنا لن نتلقّى كلّ المنافع الحركيّة لبعض صفحات هوفهان (انظر ص 108): «إنّه اعتقاد قديم بيننا مفاده أن العناصر القويّة، التي يعمل المنجميّ على تملّكها، تحطّمه إذا لم يُجنّد كلّ قواه ليحافظ على سيطرته عليها، وإذا استسلم لأفكار غريبة تحوّل وجهة القوى التي يجب عليه أن يُخصّصها بكاملها لأعماله في الأرض وفي النار». هل علينا أن نقول إنّ مثل هذا النصّ يجب أن يُأخذ في معناه القويّ والمباشر لا في معنى الطاقة المجرّدة؟ على المنجميّ بكلّ تأكيد أن يخشّب السراديب بعناية، عليه أن يوقف السيول الجوفيّة أو أن يحوّل وجهتها، ولكنّ الصراع الحقيقيّ هو الصراع ضدّ المعدن، المُتمتّع بكلّ قواه، الحقيقية منها والخيالية. ويستدعي هذا الصراع أحلام يقظة الإرادة، أحلام يقظة قوّة قاهرة. لا بدّ من ترويض العنصر، والسيطرة على أَذِيَّاتِه. مرّة أخرى، نعتقد أنّ العامل يجب أن يكون الأقوى حتّى داخل مملكة الصّور.

لقد قمنا بتخصيص صفحات عديدة لشرح أقصوصة هوفهان. هذا الشرح هو بالضرورة شرحٌ مفكَّك؛ ولكي يكون كاملاً، لا بدّ من إنجازه

والكتاب بين أيدينا. ولكنّنا لم نشأ غير جلب الانتباه لإمكان تقديم شرح ماديّ، متّبعين الصّور الماديّة في جاذبيتها العميقة. وإنها لزاوية نظر يستفيد النقد الأدبيّ من أخذها بعين الاعتبار، ذلك أنّ أحلام اليقظة الماديّة تُجَذِّرُ الإنسان داخل عالَمه. وقد خصّص دورلير كتاباً مهمّاً (انظر في ما سبق) لدراسة مناجم فالون من خلال الأدب الألمانيّ. أحياناً، وبالإضافة إلى ذلك، لا يُرافَق حسّ الاهتمام بالمادّة بما يكفي من القرب. فمن جهة أولى، لا يُحدّدُ فيه بوضوح ما يُميّز الصّور الأساسية، الصّور التي تقود الحكاية، أمّا من جهة ثانية، فإنّ الصّور التابعة، الهاربة في الغالب، والعارضة دائماً تقريباً، التي يُضيفها مختلف الكتّاب للحكاية، يُربِكون بها على هذا النحو وإن بشكل جزئيّ ضرورة الصّور الماديّة. إنّ الحلم المعدنيّ هو حلم عميق جدّاً. وهو يُولِّد أنموذجاً أوّليّاً على درجة عالية من الاستمرارية، إذا استطاع كاتب ما أن يوقظه في نفس قارئه فسيكون على ثقة من إبداع عمل مشوّق. لنقرأ حكاية هوفمان مرّتين، فإن تأمّلنا الصّورة الماديّة التي تنهيها، لأحسسنا عند القراءة الثانية بتأثير الصّورة المعدنية الأساسية. لنسجّل من جهة أخرى وبسرعة أنّ الصّور الماديّة هي في الغالب صور القراءة الثانية. وحدها القراءة الثانية يمكنها أن تُعطي للصّورة-القوّة تواتراتها الحقيقيّة. وهي التي تجعل الاهتمام يعود من جديد. وهي بالتحديد التي تُحوّل كلّ الاهتمامات العاطفية إلى اهتمامات أدبية. ولكنّ الكتب، في زمننا الحاضر، لا تُقرأُ غير مرّة واحدة، من أجل قوّة المفاجأة التي تتمتّع بها. فالصّور المثيرة يجب أن تفاجئ. أمّا الصّور الماديّة فهي على العكس من ذلك يجب أن تُرسلنا إلى مناطق الحياة اللّاواعية حيث يمزج الخيال والإرادة جذورهما العميقة.

8

من بين القوى المُعدِنة المُثمّنة بصورة خاصّة من لدن الخيال، نستطيع أن نميّز، من خلال ملاحظة سريعة، قوّة الملح الذي يحتاج بمفرده إلى تحليل

نفسيّ مخصوص، وذلك لكونه قوّة مُخاتلة تعمل في أقاصي الأرض والماء. فالملح ينحلّ ويتبلّر، إنّه جانوس[1] (Janus) ماديّ.

باتّباعنا للخيمياء، يمكننا أن نجد العديد من صور القوّة الخيالية للملح. فعندما أدخل باراسيلس الملح باعتباره عنصراً ثالثاً يُضاف إلى الزئبق وإلى الكبريت (ونعني إلى الماء وإلى النار)، فقد كان بمثابة العنصر الذي يؤمّن التماسك، وبمثابة العنصر الذي يؤمّن الصلابة. فالملح يرمز إلى الروابط التي تكوّن الجسم[2]، جسم الإنسان وجسم الصخور في نفس الوقت. فالملح قد ثُمِّن باعتباره عنصراً للتكثيف الفعّال. فهو يدعو إليه، يجذب إليه إحساسات مختلفة. بإمكان الملح أن يصلُحَ كمبحث ماديّ لهذه النصيحة لأندريه سبير (André Spire) (قصائد من هنا ومن هناك *Poèmes d'ici et de là-bas*):

«والأيادي الألف لحواسّك
أبْسُطها، صِرْ، اجعلْ من نفسك مركزاً».

الملح مركز للمادّة. «اجعل من نفسك مركزاً»، هذا أمر يُقرأُ بصورة هندسية أو ماديّة. فهو يخضع إمّا إلى قانون الدائرة، أو إلى قانون المِلح. إنّه إذن رائز يُعطي جدليّة جيّدة للطبائع. ولكن ربّما حصلنا على مقياس أبسط لهذه القوّة إذا ما أخذنا أمثلة تُرجعُ فيها هذه القوّة إن صحّ القول إلى طابعها المركزيّ. تلك هي حال الحدس الماديّ لكاتب وفنّان مثل برنار باليسّي.

فبالنسبة إليه، «لا يكون الملح في حالة خمول أبداً». فوظيفته تتمثّل في أن

---

(1) جانوس: من وجوه الميثولوجيا اللاتينيّة، ومن اسمه اللاتيني Januarius اشتُقّ يناير، اسم أوّل أشهر السنة الغريغوريّة، إذ كان إله البدايات والنهايات، لأنّ له رأسين يتطلّع بأحدهما إلى الأمام، وبالثاني إلى الوراء. (المُراجِع)

(2) انظر هربرت زيلبيرير Herbert Silberer، مسائل الصوفية ورمزيّتها *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*، ص 77.

يُجدّد تماسك الأشياء وأن يُحافظ عليه. «الملح هو قوام كلّ الأشياء وصمغها المولَّد لها والمحافظ عليها». هناك ملح يُحافظ على الأرض «في وجودها». والوجود لا يُوضع في وجود دون توتّر. إنّ ما يجعل الوجود ينزع نحو مركزه، إنّما هو الملحُ. الملح هو عنصر التكثيف. نرى في هذه الحدوس الساذجة كيف تتبادل الموادّ ووظائفها قيمها. فكلّ عملية ترغب في أن تتكثّف. والملح يدعو بشكل معين الصلبَ إلى وجوده المتكثّف. بالنسبة لجان بيغان (Jean Béguin)، على الملح «تتوقّف صلابة كلّ الأشياء».[1]

يقول الخيميائيّ إنّ من يُمارسون «التشريح» الصّعب «للملح» سيُدركون أنّه «المستقرّ الأساسيّ» لكلّ طبيعة، هو «نقطة ومركز» لكلّ الآثار والمميّزات، وكلّ مبدأ «سماويّ وأوّلي». ستتكلّم عن «الملح المركزيّ» لكلّ الأشياء؛ إنّه بشكلٍ من الأشكال «عالم مصغّر» ضمن العالم الصغير. هكذا يكون الإنسان عَالماً مصغّراً يُعيد إنتاج العالم داخل أعضائه، ولكن فيه يعيش ملحٌ ويميّزه أيضاً. إنّنا نحلم بالبنية داخل اللّامتناهي في الصغر. الملح هو «لاحِم العنصرين الآخرين للتجسّم، الكبريت والزئبق، وهو الذي يُعطيهما جسماً» (فابر Fabre، مختصر أسرار الكيمياء *Abrégé des secrets chimiques*، باريس، 1636، ص 34).

أمّا بالنسبة للأب بلوش (L'abbé Pluche)، فإنّ «الملح غير قابل للتلف» (تاريخ السّماء حسبَ أفكار الشعراء والفلاسفة وموسى *Histoires du ciel considéré selon les idées des poètes, des philosophes et de Moïse*، 1708، ج 2، ص 81). إذا كان هناك اختلافات بين البلوريات فذلك لأنّ الملح ممتزج فيها بالزيوت والأتربة والفلزّات. «بإمكان الطبيعة ويد الإنسان أن يُنوّعَا الملح، وأن يُغيّرَا من خصائصه، أن يجمعاه بموادّ جديدة وأن يفصلاه

(1) جان بيغان Jean Béguin، مبادئ الكيمياء *Éléments de chymie*، ليون، 1665، ص 32.

عنها. ولكنّهما لا يستطيعان لا إنتاج الملح ولا إتلافه». بفضل الملح، تُبرهن المادّة على وجودها المركزيّ، بعيداً عن كلّ تضخّم، عن كلّ تورّم، عن كلّ انتفاخ. أن نحلم بالملح حميميّاً هو أن نذهب إلى المسكن الأكثر سرّية لمادّته الخاصّة.

والملح عنصر تطهير. إنّ الأطعمة «غائطية»، باستثناء الجزء الستّين منها تقريباً، الذي هو طيّب فيها (كما يقول فابر)، أمّا الباقي فيجب طرده بفضل «المَلَكَة الطاردة التي يتمتّع بها الخليط الذي يلتقط هذا العنصر». وإن سَخَرْنَا من هذا الاستعمال الجديد لمقولةِ إنّ «الأفيون ينوّم بفضل أثره التنويميّ»، فذلك يعني أنّنا لا نعيش بالخيال الفعّالية المركزية للملح، التي تطرد كلّ ما يمكن أن يُصيب «عقدته الغورديّة» بالارتخاء.

لنُقارن المعاني العلمية المُتطوّرة للتكثّف وللتبلّر مع صوَر النشاط والفعل العاملة ههنا، وسندرك الدور الكونيّ الذي أعطاه برنار باليسي للملح. فالملح هو الصّنو الماديّ للبنية الهندسية للأشياء.

إذا قامت التقلّبات الجوّية بإذابة هذا الملح الباطنيّ، فإنّ الصخرة تنحلّ وتتفتّت. وستتحوّل سريعاً إلى غُبار. هكذا فإنّ ريح الجنوب، مثلما يقول برنار باليسّي، تذيب ملح بعض الصخور التي تُدعى لهذا السبب «مريِّحة» venteuses.

وكتب كاتب آخر، هنري دو روشاس[1] (Henri de Rochas): إذا ما أمكن «تجريد الأرض من كلّ ملحها، فإنّها تُصبحُ خفيفة جدّاً بحيث أنّ أدنى ريح تحملها غُباراً، كأنها ذرّات».

---

(1) هنري دو روشاس Henry de Rochas، الفيزياء المصحّحة مُتضمّنةً دحض الأخطاء الشعبية وانتصار الحقائق الفلسفية *La physique réformée contenant la réfutation des erreurs populaires et le triomphe des vérités philosophiques*، باريس، 1648، ص 51.

إنّ الملح الذي يُحافظ على الأشياء يُحافظ بالمثْل على الحياة. وهو، في بعض الحدوس، بذرة الحياة، ولكونه بذره الحياة، فهو يتمتّع بقوّة تناسليّة. فبالنسبة لبليز دو فيجينير Blaise de Vigenère (مرجع سابق، ص.265)، «إنّ الجرذان والفئران تتوالد في السفن المحمّلة بالملح أكثر ممّا تتوالد في غيرها».

إنّ هذه الملاحظات القليلة تُبيّن بما فيه الكفاية ما يمكن أن يكون خيال القوّة الإكراهية للملح، والحركيّة الخيالية للملح. وإن نحن بحثنا قليلاً تحت الظاهراتيّة الذّواقيّة gustative للملح، فسنعثر على هذه الصّور ذات الصلابة الباطنية. سنكتشف إذن أنّ أحلام اليقظة الماديّة تتجاوز بصورة خاصّة مُعطيات الإحساس. إنّ الملح، في نهاية الأمر، مُعطىً بشريّ تافه جدّاً، إلّا أنّه يتّخذ في أحلام اليقظة الماديّة دوراً ذا أهمية كبرى. فالأحلام ليست على مقاس الأشياء.

9

أحياناً تتوضّح حدوس فلسفية عامّة بفضل حدوس مضادّة. فبإمكاننا، بهدف إبراز مفعول التناقض، أن نقارن مبحث **حياة الفلزّات** بنظريات لامارك (Lamark) الخارقة للعادة. إنّ الأشكال الأكثر تنوّعاً للعالم المعدنيّ، الطين أو الطباشير، والحرير الصخريّ الناعم amiante أو النضيد schiste، هي، بالنسبة لعالِم الطبيعة الكبير، رواسب الحياة النباتية أو الحياة الحيوانية. إنّ علامات التَنظيم التي يمكن أن نكشف عنها في المادّة الخام هي، بالنسبة للامارك، آثار قوّة التنظيم الوحيدة التي هي في حالة فعل داخل الطبيعة: الحياة. إثر موت الكائن الحيّ، تختفي منذ البداية العناصر الماديّة التي راكمتها الحياة، وهي بالخصوص **الهواء والماء**. ويتشتّت إثر ذلك جزئيّاً العنصر الماديّ الثالث: النار. ومع ذلك فإنّ جزءاً آخر من النار الحيويّة يُمكنه أن يختفي

ونجده إثر ذلك في الصخور الصّلبة. فهذه الصخور الصلبة، الرواسب المكثّفة إلى الحدّ الأقصى، هي إذن أحافير كائناتٍ حيّة، ولكنها لم تعد أبداً أحافير للشكل، بل هي أحافير المادّة ذاتها.

وهكذا، فإنّ الصخر والبلّور والفلزّ، كلّها أمثلة على قِدَمِ المادّة المُنظَّمَة بفضل الحياة. والقارئ الصبور على قراءة المجلّدين الضخمين بحوث حول أسباب الأحداث الفيزيائيّة الأساسية *Recherches sur les principaux faits physiques* (السنة الثانية)، على سبيل المثال، سينتقل من دهشة إلى أخرى. وسيرى إلى أيّ مدى يتجاهل الخيال الحيويّ l'imagination vitaliste للامارك كلّ نتائج كيمياء عصره. ويتمثّل المبدأ المُنظِّم لكيمياء لامارك في النزوع الذي يُميّز كلّ مكوّنات الطبيعة لأن تتحطّم انطلاقاً من المادّة الحيّة (ج 2، ص 33). إنّ نوعاً من مُنتَظَم systématique للموت، الموت الباطنيّ، موت المادّة، يُظهِرُ تباعاً مختلف الموادّ المعدنية بدءاً من الموادّ المنظّمة بفضل الحياة. ويُلخّص لامارك كلّ هذا التطوّر العكسيّ، الذي ينطلق من الموادّ الحيّة إلى الموادّ المعدنية، في جدول عزيز عليه للغاية (ج 2، ص 360). وهو يُعيده وقد توسّع في تحليله، في كتابه للسنة الخامسة، حيث يجمع رسائل تمثّل أُسُسَ نظرية فيزيائيّة وكيميائيّة جديدة (ص 349). وينطلق هذا الجدول للأجسام الخام من «جُثثِ الأجسام الحيّة». فالدم والمِرّةُ واللّمف والبول والشحم والجيلاتين واللّيفين والعظام والقرن تُعطي «التربة الحيوانيّة للصّدَفيات» و«تربة المقابر». من جهة أخرى، يُعطي الملح الأساسيّ والسكّر والمخاط النباتيّ والصّمغ والزيت والرّاتنج والنّشَاء والدّابوق والجزء اللّيفيّ «التربة النباتيّة للسّهول» و«التربة النباتيّة للمستنقعات». انطلاقاً من أنماط التربة الأربعة هذه، في جداول أربعة، يُحدّد لامارك المعادن الأحفوريّة.

وهذه، على سبيل المثال، بعض المعادن الأحفوريّة للكائن الحيّ، وضمن

نسقِ تحطيم يتصاعد شيئاً فشيئاً. يُحدّد لامارك، من بين الموادّ الأخرى التي تأتي من الحيوانات، الطباشير والرّخام والجبس والصوّان والعقيق وحجر عين الهرّ والماس. أمّا التي تأتي من النباتات فهي الطّين والأردواز وحجر الطّلق والحجر الصابونيّ والميكا واليشب والأحجار البِجادية والحجر الكهربائيّ والياقوت الأحمر والجَمشت. كما تمْثل أيضاً في الجدول، انطلاقاً من مرحلة معيّنة من **التحطيم الباطنيّ**، آتيةً من الحيوان ومن النبات في نفس الوقت، معادن هي، أوّلاً كبريتورات الحديد[1]، ثمّ الخامات المعدنية، وأخيراً الفلزّات الطبيعية ذاتها. على هذا النحو يكون الرّصاص والحديد والذهب، في حلم اليقظة المعدنيّ لعالم الطبيعة الكبير، لُحوماً مُكثّفة، ودماء أو عصارات متخثّرة جدّاً. ولا تزال هذه اللّحوم-الأحافير تحتفظ بقليل من النار القادمة من حياة عريقة في القِدَم. هذه النار المترسّبة هي التي تُعطيها كثافة ولَوْناً. ويأتي الموت الكامل والتطوّر التراجعيّ للحياة المعدنية لِيُعطيا المادّة الأخيرة، الجثّة الأخيرة: البلّور الصخريّ. ففي البلّور الصخريّ، تتمتّع الأرض «كلّياً بخصائصها التي هي الصلابة والثبات واللّاانصهارية والغياب الكامل للرّائحة والطعم والكثافة واللّون» (**بحوث**... ج 2، ص 369).

تَدّعي الأمثلة الأكثر أُلفة أنها تُقدّم حججاً على قَدَر لتحطيم الماديّ هذا. (**بحوث**، ج 2، ص 357). «يكفي، يقول لامارك، أن نفحص مادّة أغلب الحَصيات لتكون لنا مناسبات متواترة للتأكّد من انتقال مادّة معيّنة من حالة الحجر الكِلْسيّ إلى حالة الصّوان. فالغلاف الخارجيّ لأغلب الحصيّات لا يزال كِلْسِياً بكامله أمّا داخلها فهو صوانيّ تماماً أو شبه زجاجيّ صافٍ..». وهكذا فلا يتعلّق الأمر إلّا بتلف سطحيّ للحجارة. فالموت في الدّاخل.

---

(1) إنّ من يُفرط في التفكير في الحياة يوشكُ أن يفكّر في الجماد ضمن منظور سيّئ. قبل لامارك Lamarck كتب بوفون: «إنّ كبريتور الحديد هو معدن ذو شكلٍ منتظم لم يكن بإمكانه أن يُوجد قبل نشأة الحيوانات والنباتات؛ إنّه نتاج بقاياها».

وبقدر ما يكون الكائن كثيفاً، يكون بعيداً عن الحياة. فكلّ ما يتكثّفُ، وكلّ ما يجفُّ وكلّ ما يتجعّد، تلك هي علامات الموت الماديّ. فالأكثر ثقلاً هو الأكثر موتاً، الأكثر تراصّاً، الأكثر اختفاء. إنّ الأرض بأسرها، عند لامارك، هي على هذا النحو نوع من مقبرة كونيّة، مقبرة كلّية يكون كلّ شيء فيها جثّة. مستنداً إلى مُنتَظَم جثث الموادّ هذا، يعتبر لامارك أنّ كلّ النظريات الخيميائيّة التي آمنت بالحياة المعدنية، وبالنضج البطيء والمنتظم للفلزّات هي بمثابة خبالات.[1]

ربّما يصلح فحص مجموعة الصّور المفصّلة على شاكلة «جيولوجيا» لامارك، مجموعة صور تهب نفسها، بكلّ تفاصيلها، لتحليل نفسيّ لغريزة الموت، أقول تصلح للحُكم على صور أكثر خفاءً. لكنّ «جيولوجيا» موريس بارّيس (Maurice Barrès)، التي هي بالأحرى أكثر تشظّياً، ترسم على الرغم من ذلك محوراً خاصّاً لأحلام يقظة الأرض. نقرأ، على سبيل المثال، في حديقة بيرينيس، (*Le Jardin de Bérénice, 12*) أنّ «التغيّرات الجيولوجية شبيهة بأنشطة كائن معيّن». ولا يُدركُ بارّيس أنّ حالة الكائن الأحفوريّ هي حالة عجز. ولا يمكننا أن نحلم بها باعتبارها فعلاً، ما دامت تعبّر عن فشل الفعل، وما دامت تخضع للقَدَر اللّاماركيّ للجثّة. وحده المرور بأحلام اليقظة التي تخلق الأرض الحيّة يمكنه أن يُعطي نشاطاً للعمق. إذن يجب أن نفكّر لا في الترسّبات، بل في كائنات تظهر، في المعدن الحيّ، في المعدن ذي الجذور النشطة التي تنزل إلى عمق الأرض للبحث عن سرّ الحياة العمودية. إن اتّبعنا هذه الصّور فسنفهم أنّنا لا نُدرِكُ اللّاوعي باعتباره اختزالاً للوعي، ولكن مهما يكن نزولنا إلى الأسفل عميقاً فلا بدّ أن نتبع اللّاوعي في قوّته الانبجاسية، في القوّة التي تبحث عن التعبير، وباختصار في إنتاجه. فكلّ صورة هي إيجابية.

---

(1) بحوث *Recherches*، ج 2، ص 378.

كلّ صورة تتطوّر إيجابياً بأن تزيد من ألقها، ومن وزنها، ومن قوّتها. لهذا السبب لا يمكن لمباحث لامارك، حتّى في مستوى أحلام اليقظة الكونيّة، أن تجد لها أبداً صدى. هل يجب أن نشير لهذه الصفحة التي نقرأها في **كرّاساتي** *Mes cahiers*[1]، حيث يقول بارّيس إنّه يُريد أن يكون شاعر البراكين؟ هنا أيضاً ليست الجيولوجيا البارّيسية إيجابية. فلا نقرأ فيها نصيحة النار المنبثقة بقدر ما نقرأ أنموذج أرض جافّة وخشنة، أرض تنحطّ بالمعنى اللّاماركيّ. من البركان مثلما يحلُم هو به، لا يُثمّن بارّيس، مثلما يعبّر عن ذلك صراحة، غير الجدب:

«فكرة كتاب حول البراكين. لو أعطاني سلطانُ الشّعر كلّه حرّية أن أختار ميداني الأدبيّ في كلّ العالم، فإنّي لا أريد أن أجرّد أيّاً من الأسياد الذين يتحكّمون بالمحيط، بالسّهول، قرب البحيرات وبين الغابات من ملكيّته. بل إنّي أترك لهم ضروب الجَمال هذه. ومن كلّ أشكال الطبيعة، يظلّ الأكثر قوّة، الأكثر إثارة، ذلك الذي أريد أن أدرسه وأن أعبّر عنه، متمثّلاً في البركان الغامض، الحارق، العقيم. أريد أن أكون شاعر هذا الحَنَق، هذا البهاء، هذا السرّ، هذا الجدب. أيُّ كتاب ما دون بشريّ، أيُّ نشيد قبْليّ سأحمله، إنّني أحسّ بذلك، من رحلاتي إلى البراكين!»

إنّ بركان بارّيس لَهُوَ بركانٌ خامد.

10

لو كنّا سنكتُبُ كتاباً حول تاريخ معارف الفلزّات، فإنّه يجب علينا أن نقدّم هنا العديد من البيانات حول علاقات علم التنجيم والخيمياء، وبصورة خاصّة حول التوافقات الرائعة بين الفلزّات والكواكب. ولا نريد أن ننظر

(1) الجزء 3 (1902–1904)، ص 133.

هنا إلى هذه التوافقات إلّا من زاوية التثمين. وإنّنا لنفهم بشكل أفضل هذا التثمين إنْ نحن اعتبرنا أنّه يهمّ الحياة الإنسانيّة. فبالنسبة لباراسيلس، تصلحُ الفلزّات السّبعة كرباط بين الكونَين الأكبر والأصغر، بين العالَم والإنسان. إليكم هذا الانسجام الثلاثيّ كما تُحدّده هيلين متزغير (Hélène Metzger)، في كتابها حول المفاهيم العلمية[1]:

الشمس	الذهب	القلب
القمر	الفضّة	الدّماغ
زحل	الرصاص	الطّحال
المرّيخ	الحديد	المِرّة
الزهرة	النحاس	الكِليتان
عُطارد	الزئبق	الرّئتان
المشتري	القصدير	الكبد

ولا تظهر الأطراف في هذا الجدول. فهي تُعتبر بمثابة أجزاء حيوانيّة محضة. وهي لا تُشارك في أحلام الحميميّة وفي أحلام المادّة. إنّنا نرى الفائدة الخارجية تماماً للأطراف، فنفهم حوادثها الآليّة. إنّ أمراض الأطراف هي، بالمعنى الدقيق للكلمة، حوادث آليّة. فهي تُدخل الاضطراب على النظام الذي بفضله يفعل الإنسان في العالم الآليّ. فكلّ هذه الأمراض العرضيّة تكون تحت حكم التفكير الواضح. إنّ طبّ الأطراف، في أشكاله ما قبل العلمية، هو إذن طبّ منفتح على الخارج extravertie. وعلى العكس من ذلك، فإنّ طب

(1) من الحريّ أن نُسجّل أن هيلين متزغير Hélène Metzger تُعطي في كتابها حول المذاهب الكيميائيّة التوافقين: عُطارد–الكبد والمشتري–الرئتان. أمّا الكتّاب الأكثر حذراً فهم غالباً ما يكتفون بالفكرة العامّة للتوافق دون الانقياد وراء الأحلام العينيّة، أحلام يصعُب أحياناً العثور عليها.

الأعضاء الداخلية قد ظلّ طويلاً قابعاً تحت شعار الانطواء introversion. إنّ ما لا نُدركه بوضوح في عصرنا الراهن الذي نعتبر فيه استيهاماً fantasme كلّ عملية هلوسة بصريّة autoscopie بها «يتخيّل» المرضى «أشياء خاطئة» تتعلّق بحالة أعضائهم. في القرون ما قبل العلمية كان الطبّ بكامله انطوائياً. فالطبّ كان يتضرّع للعالَم باعتباره مسؤولاً عن طحالٍ أو كبدٍ. وكلّ جسد مريض كان مركز عالم مضطرب. فلا نندهشنّ إذن من احتواء تاريخ الطبّ على خيالات كبيرة للغاية.

إن أردنا أن نؤطّر كلّ هذه الخيالات، فيجب أن نعثر على موضوعات التنجيم وعِرَافَة الضرب بالرّمل (géomancie) وأن نوحّدها. وبإمكاننا بالإضافة إلى ذلك أن نُضيف إليها العديد من طرق العِرَافَة الأخرى. فدو لاشامْبر (de la Chambre)، على سبيل المثال، في كتابه **خطاب حول مبادئ قراءة الكفّ** *Discours sur les principes de la chiromancie* (1653)، يربطُ مختلف أعضاء الجسم الإنسانيّ بأصابع اليد. وبما أنّ الأعضاء في حدّ ذاتها على علاقة بالكواكب، فإنّ لأصابع اليد علاقة بالسماء. على هذا النحو تكون قراءة الكفّ مرتبطة بعلم التنجيم. فالبنصر، على سبيل المثال، على علاقة بالقلب، ولذلك فهو على علاقة بالشمس. والبنصر هو أيضاً **الإصبع الطبّيّة**، باعتباره الأكثر ملاءمة لمزج الأخلاط وإعطاء الأدوية المعتدلة للغاية. هكذا يتبيّن لنا أنّ الباب مفتوح أمام حتمية متعدّدة multidéterminisme خارقة للعادة. وليست الحتمية المتعدّدة شيئاً آخر غير هذا التحدّد التضافريّ surdétermination[1] الذي هو أحد أفضل أعراض الانطواء في التحليل النفسيّ. ولكي نُتابع تطوّره، يجب ألّا نكتفي بتفحّص رمزية الأشكال، بل يجب أن نُدركَ رمزيةَ للأفكار المجرّدة. ولكن هذا ليس موضوعنا في اللّحظة

(1) التحديد التضافريّ أو المتعدّد surdétermination: أي الذي تساهم فيه عوامل أو عناصر أو قوى عديدة تجمعها روابط بنيويّة. (المُراجِع)

الراهنة. فأحلام يقظة المادّة التي نُعنى بها في هذا الكتاب تظلّ دائماً مخصوصة. ولكونها مخصوصة فإنّها تتمتّع بإيقاعيّتها المادّية. وهي تتطلّب حُجَجاً عينيّة concrets من جهة التجربة وفي نفس الوقت من جهة اللّاوعي. فالتغيّرات -أو بالأحرى التحوّلات- التي تتلقّاها المادّة بسهولة هي تأكيدات لتماثلات حُلُمية كبيرة. فعندما نحلم بالأشياء، فإنّه يكون من اليسير أن نزاوج بينها. في القرن الثامن عشر كان أحد المؤلّفين، وقد ترجم له ديدرو (Diderot)، لا يزال يكتبُ: «يجب أن يكون الطبيب الحقيقيّ مؤهّلاً للإعلان بشأن الجسم الإنسانيّ: هذا لازورد، هذا زئبق، هذا سروٌ، وتلك أزهار بنفسج أصفر» (جيمس James، معجم الطبّ. خطاب تاريخيّ *Dictionnaire de médecine*. *Discours historique*، ص 113).

ربّما كان بمستطاع مثال اقتُبس من قرنٍ أهمل الخيمياء لفائدة الكيمياء الدّقيقة أن يجعلنا نفهم، عبر محاكاة ساخرة، سهولة الرمزية المادّية، للتوافق الماديّ: يفسّر العقلانيّ شابتال (Chaptal)، بطريقته الخاصة، وفي بضع كلمات، الرمزيات الأكثر غموضاً (ج 2، ص 347): «يُعرّف الخيميائيّون النحاس باسم فينوس، بالنظر إلى السهولة التي بها يجتمع مع المعادن الأخرى ويتحالف معها». يُحكَم بتسرّع على هذا النحاس البغيّ، حتّى من زاوية نظر كيميائيّة. ولكنّ المثال يبيّن بكلّ وضوحٍ العمق اللّاواعي الذي لا يزال مستمرّاً داخل الأذهان الأكثر وضوحاً. إذ يستعيد شابتال، مستعيناً بتعلّة موضوعيّة فقيرة، بعض صور الزّيجات الخيميائيّة.

ولكنّنا سندرس بشكل أكثر وضوحاً عصور الشكّ في الموادّ الخيميائيّة. وسنرى كيف يستمرّ تيّارٌ من أحلام اليقظة الفلزّية. وفي المثال القادم، يمكننا أن نرى بالتفصيل تداخل الصّور القديمة بالأفكار المميّزة لعصرنا.

11

في مُحادثة في حديقة *Entretien dans un jardin*، كتب أ. و. إيشمان (E. W. Eschmann) (الترجمة، 1943، ص 26): «الصخرة، بدورها، تريد أن توجد. فلو عرفنا غرائزها والطرق المناسبة لإثارتها ولتخصيبها، فلربّما أمكننا أن نمارس تربية مختلف أنواع الرّخام، مثلما نمارس تربية الأضاليا(١) أو القطط السّيامية». من المؤكّد أنّ الكاتب لا يتكلّم بهذا الاعتقاد العميق الذي كان يُحرّك الخيميائيّين بضع قرون خلت. ومع ذلك فإنّنا لنخطئ إن رأينا في ذلك مجرّد مفارقة أو تهكّماً. فحيثما كان العقل متمرّداً تدخّلَ الخيال. دائماً يكون للصّور جوّ من الصدق. وسيكون لنا تأكيد على ذلك عند نهاية هذه الفقرة. ولكنّ الحوار لن يكون واضحاً إلّا إذا قمنا بترتيب الفويرقات. بإمكاننا أن نميّز بين أربع حالات من الاعتقاد:

1. نفسية تقول بنموّ المعادن دون نقاش؛
2. نفسية قد تعتقد ذلك، ولكنّها تسخرُ من اعتقادها الخاصّ سلفاً. فنبرة الطيبة المشوبة بسذاجة لدى شاعر مثل دو بارتاس (du Bartas) ربّما تسمح لنا بأن نُحدّد هذه اللّطيفة. ولا يمكننا من جهة أخرى أن نفرط في دراستها إذا أردنا أن نبدأ تحليلاً نفسياً ثقافياً. فالأنا العليا الثقافيّة[2]

(١) هي حسبَ القواميس زهرة جميلة مختلفة الألوان، وتسمى كذلك دَهْلِيّة. (المُراجِع)

(2) يرِدُ مفهوم «الأنا العليا» في كتاب «العقلانية التّطبيقية»، أي ضمن مشروع باشلار الإبستيمولوجيّ، ويُعاود الظّهور من جديد في كتاب «الأرض وأحلام يقظة الإرادة»، باعتباره سُلطة رقابة عليا منفصلة عن «الأنا». ولئن كان باشلار يعترف بـ«الأنا العليا» الفرويديّة بصفتها جهاز رقابة و«ضميراً خلقيّاً متصلّباً، تأديبيّاً بالأساس، مُعزّزاً بقوى اجتماعية، ومجمّداً بفعل الامتثال للتقاليد» (G. Bachelard, *Le Rationalisme appliqué*, Paris, PUF, 1951, p. 70)، فإنّ ما يعيبه على فرويد هو، خصوصاً، خلطه بين الضمير–القاضي، والضمير–الجلاّد. وهو خلط يعود إلى ما تتميّز به نزعة فرويد التشاؤمية. لقد غاب عن فرويد أنّ الضمير الأخلاقيّ السويّ يجمع بين الشعور بالخطإ والشّعور بالصفح. فالضمير الأخلاقيّ كما يتمثّله باشلار هو سلطة قادرة على الإدانة قدرتها على التسامح، وتأجيل التنفيذ، لا بل على التثمين أيضاً. كما =

تكبت مع ذلك أحلام اليقظة التي تقود الخيال منذ اللحظة التي يتأكّد فيها الحالم من وحدته، منذ يحلم حقّاً لذاته؛

3. إثبات ميتافيزيقيّ حول إرادة الصخرة أو المنجم مثلما نجد في فلسفة شوبنهاور، مع نوع من الحرج الذي يمنع الفيلسوف من مضاعفة أمثلته وخاصّة من تدقيقها. آنئذٍ نُثبت دوغماتيّاً أحلام يقظة وذلك بأن نقدّمها باعتبارها أفكاراً. فالأنا ينشُد المساواة مع شخوص الأنا العليا؛

4. أخيراً يمكن أن نضع جانباً اليقين الهادئ للعالِم الحديث الذي يتميّز من هنا فصاعداً بسلوك الجماد ويقتطع بِيُسْرٍ من ثَقافته خبالات التاريخ.

سنحاول الآن أن نضع وثيقة إيشمان (Eschmann) في منزلتها النفسيّة. فهي تدعونَا إلى العودة نحو المخيال على الرغم من ضمانات سلوك الشيء الجامد وتدعونا إلى تدقيق الصّور رغم عادات الفلسفة.

بعبارة أخرى، لا تَحُول ممنوعات العلم ومحاذير الفلسفة دون اشتغال القيم الخيالية. وهي لا تفعل غير أن تجعل هذا اللّعب أكثر حذقاً، أكثر دقّة. وإذا أردنا مُشاركة إيشمان فيه، فإنّه يُصبحُ أكثر إثارةً. فهذا السّنان البلّوريّ، يُصوّره لي الشّاعر سهل الكسر إلى أبعد الحدود، بحيث أحِسّ مثل سلافان (Salavin) بالرغبة في كسره. ولكن ألا يقوم هذا السّنان بصدّنا؟ أفلا تقدّم الصخرة في كيانها نفسه الحجّة الماديّة الواضحة على إرادتها في أن تكون حادّة، أو بالأحرى، على إرادتها في أن تَحز؟ يكفي أن نجد العدوّ

= يعترض باشلار على فرويد في جعل سلطة الرقابة (الأنا العليا) سلطة اجتماعية، ويبيّن أنّه إذا كانت الأنا العليا في اقترانها بالسلطة الاجتماعية يمكنها أن تفسّر العُصاب، فإنّها «لا تستطيع تقديم تحليل مستفيض للسلطات المزوجة بالمراقبة والإرشاد» (المرجع نفسه، ص 70). لقد كفّ التحليل النفسي عند باشلار، على العناية بالمرضى ليُعنى بالأسوياء، كما توقّف عن التركيز على ما هو شخصيّ وذاتيّ، ليهتمّ بما هو ثقافيّ، وبشكل يمكّن الذات العاملة من تأسيس حياة قائمة على التحاور العقلانيّ. على هذا النّحو يُعيد باشلار نحت المصطلحات الفرويدية لتصبح أكثر قدرة على فهم الإنشائيّات الثّقافية العلمية والفنّية. (المُترجم)

الذي تهابُهُ حتّى نُدرك هجوميّتها. وصور الحيوانات تُلائمها بأفضل ما يكون! فحجر الكلس في الأندرياسبرغ L'Andréasberg: كم ينتصب واخزاً مُزْبِداً بالفقاقيع، وهو لا يزال يرتعد من نفخ الطاقة التي تريد أن تنتزع من مادّته خلايا جديدة بهدف تحويلها!» في صخرة أخرى شفّافة يرى الخيال بياضات منهمكة في العمل. أليست هذه السحابات البيضاء هناك سلسلة لَبَنِيّة تقوم المادّة الشفّافة بهضمها؟ «وأمام كتلة من الخلقيدونيّ[1] calcédoine الإيسلنديّ، نُلقي مباشرة بنظرتنا داخل أحشاء حيوان يجترّ ببطء» (ص 27). هكذا تُضاعف الحياة المعدنية صورها بمعزل عن الأفكار المعقولة؛ وتبدأ الأشكال الأكثر استقراراً في إعادة التشكّل من اللّحظة التي نربطها فيها بخيال الكائن الحيّ. ولكنّ الخيال الأدبيّ، وهذا امتياز غريب نادراً ما نلاحظه، هو الذي يتمتّع بالسلطة الكبرى للتنويع. إذ يكفي، في مملكة الخيال الأدبيّ، أن يكون التغيّر جديداً حول أقدم الموضوعات حتّى يستعيد فعل الأحلام الأساسية. إنّنا لم نعد نعتقد أنّ خلقيدوني إيسلندة لا يزال يعيش، والحال أنّ الكاتب كان يُريناه للتوّ منهكماً في الهضم. هذه الصّورة الخاطئة إلى أبعد الحدود من الناحية الشكلية، المرفوضة بشكل قطعيّ من قبَل الذهن النيّر، صادقة من الناحية الحُلُمية. فهذه الحلمية الصادقة من الناحية النفسيّة هي التي تجعل صفحة إيشهان قابلة للقراءة. إنّ القارئ الذي لا يُريد أن يعيش ببطءِ الصّور الأدبية، على إيقاع البطء الذي يكون فيه هضم حجر الخلقيدوني واضحاً، بإمكانه طبعاً أن يُغلق الكتاب. لقد جُعلت الحكايات في الكتب الأدبية الكبيرة لوضع الصّور في مكانها. وتكون القراءة هدراً للوقت إذا لم يكن القارئ يُحبّ التريّث أمام الصّور.

(1) نوع من العقيق سمّي كذلك نسبة إلى المدينة اليونانية خلقيدونية *Khalkêdôn* القريبة من القسطنطينية. (المُراجِع)

12

بإمكاننا أن نعطي أمثلة تثير فيها أحلام اليقظة الفلزّية حكاية. فعندما نُمسك بين أيدينا فلزّاً نصبح في الحلم منقبّي مَناجم. فالفلزّ، المادّة النادرة نسبياً تدعو إلى المغامرات. أليس من المدهش أن نرى كاتباً مثل بيار لوتي قد ظلّ قابعاً تحت سِحر ذكرى طفولة خاصّة جدّاً مثل **حلم يقظة القصدير** بإمكاننا أن نقرأ في **رواية طفل** *Le Roman d'un enfant* (ص 276-277):

«خاملاً ومغتاظاً من هذه المطر، تخيّلت بهدف تسلية نفسي أنّي أقوم بتذويب صحن من القصدير ألقي به، سائلاً وحارقاً تماماً، في سطل من الماء.

«فينتج عن ذلك نوع من الكتلة المضطربة، ذات لون فضّي ساطع وذات مظهر منجميّ معيّن. نظرتُ إلى ذلك طويلاً، وأنا مستغرق تماماً في الحلم». لكن لسوء الحظّ، لا يُعطينا لوتي أحلامه الماديّة. ولكنّ الصفحات التي تَلي هي مع ذلك مهمّة، ذلك أنّ المعدن الذي أمكن تأمّله يُجدِّدُ سلوكَ مُستكشِفَ. «وفي الغد، في منتصف الجبل، وبما أنّنا وصلنا إلى مسلك قمنا باختياره بمتعة من بين مسالك أخرى، مسلك وحيد، ساحر، تُسيطر عليه الأشجار وهو وَعْر للغاية يتموقع بين جنبات الجبل العالية جدّاً المغطّاة بالطّحالب، أوقفت جماعتي، ببصيرة قائد هنديّ أحمر: لا بدّ أن يكون هنا؛ فقد تعرّفت على حضور طبقات معدنية ثمينة. وبالفعل، فبالحفر في الموقع المحدَّد، وجدنا العيّنات الأولى من التّبر (الصحن المُذاب، الذي جئت أواريه التراب بالأمس).

«لقد شغلتنا هذه المناجم بلا هوادة طوال نهاية الموسم بكامله. أولئك [رفاقه]، الذين كانوا مقتنعين اقتناعاً مطلقاً، كانوا منبهرين، أمّا أنا، أنا الذي كنت أذيب كلّ صباحٍ ملاعق المطبخ وشوكاته وسكاكينه وصحونه لتغذية عروق فضّتنا، فأنا نفسي كدت أن أنخدع..».

وبالطبع، بالإمكان أن ندرس هذه الوثيقة النفسيّة من زوايا نظر متعدّدة.

فالمبالغة في التفسير الاجتماعيّ الذي يُحدّد حاجة مبكّرة للسيطرة، والرغبة في التحكّم العسكريّ بمجموعة معيّنة، ينتهي إلى إخفاء حلم ماديّ أعمق. ثمّ إنّ من الواضح جدّاً أنّ الاهتمامات هي هنا اهتمامات ساذجة بقدرٍ وعالِمة بقدرٍ آخر بـ«درس الأشياء». وغالباً ما تقدَّم «دروس الأشياء» تلك بطريقة رديئة، وكأنّه لا علاقة للمعلّم بها، ونحن لا ندرّس المادّة أبداً في مدارسنا. ولكن مهما يكن هذا التعليم منحطّاً وخاملاً، فإنّه يترك آثاراً لا تُنسى. فأن نرى القصدير أو الرصاص يُذابُ، فإنّ ذلك يفتحُ آفاقاً ماديّة عميقة. فليتساءل كلّ مَن أحبّ الورشات ومقاطع الحجارة! ستُعطينا موسوعة الأحلام الماديّة تفاصيل نفسية لا شكّ فيها. ولكنّنا سنتعوّد على تحديد الأشياء من خلال أشكالها وألوانها دون أن نُسرّ بعضنا لبعضٍ بالانطباعات التي نتلقّاها من مادّة الأشياء. إذ يكفي أن يُخبرنا كاتب عن أحلام يقظة مُشاركته في مادّة معيّنة حتّى تصبح الأشياء الأكثر ابتذالاً مهمّة لدينا بشكل لا يُتوقّع. فلنقرأ، على سبيل المثال، المقال الرّائع لميشيل ليريس (Michel Leiris) المعنون بالتحديد دروس الأشياء *Leçons de choses* (رسائل *Messages*، 2، 1944). سنجد فيه تدوينات عجيبة جدّاً حول أسماء الموادّ المعدنية والفلزّية.

لنرَ، على سبيل المثال، كيف يعيش الحالمُ عملية سبْك الفلزّات أو مزْجها. «فلا البرونز ولا القلز[1] (اللّذان يتميّزان كلاهما بصلابة مفرطة في القِدَم)، ولا الخليط الذي أُطلق عليه الاسم العجيب «ميشور» maillechort[2] (هذا الاسم الذي يُطلّ منه مذاق فلزّيّ خفيف[3]، ربّما كان ناجماً عن صفير

(1) خليط النحاس والقصدير. (المُراجِع)

(2) أشابة أو سبيكة من النحاس والزّنك والنيكل تقلّد الفضّة سُمّيت هكذا بإدغام اسمَي مخترعَيها، وهو ما يوضّحه باشلار في الحاشية التالية. (المُراجِع)

(3) نحبّ أكثر أيضاً هذا الاشتقاق الحسّيّ الرّنين، إذا ما تذكّرنا أنّ اسم المَيْشور (maillechort) قد كان نتاجاً للمزج بين اسمَي العاملَين الذين اخترعا هذه السبيكة (مايّو Maillot وشارلييه Charlier).

«الشين» الذي يلحق على الفور بتغوير صوت «الياء» في الحلق، الأمر الذي يفرض على اللّسان نوعاً من الالتواء)، لا ولا الفضّة المذهّبة (المتولّدة عن الزواج المنطقيّ بصورة صارمة للذهب وللفضّة، وهما المعدنان النبيلان من بين كلّ المعادن، التي تحتلّ بين هذين المعدنين مرتبة وسيطة: فـ«ميدالية من الفضّة المُذهّبة» تأتي أدنى من الميدالية الذهبية، ولكنها تأتي أيضاً أعلى من الميدالية الفضّية)...، أقول ليس أيّ اسم من هذه الأسماء، بما في ذلك الاسم الأخير، بالرّغم من كونه كان محلّ اعتراف تامّ باعتباره ناجماً عن عملية مزج، أقول ليس هذا كلّه هو ما سمح لي بإدراكِ كم هي مقلقةٌ فكرة المزج باعتباره اتّحاداً حميميّاً لجسمين أو أكثر من الأجسام الصلبة، أجسام لا بدّ أن تُصهَر بادئ ذي بدءٍ بشكل يسمح لها بأن يتداخل بعضها في بعضٍ بشكل كلّي، وبأن ينتشر بعضها في بعضٍ حتّى تصل إلى درجة لا تكون فيها إلّا شيئاً واحداً. وعلى ما يبدو، وحدها السوائل تكون قادرة على فعل ذلك، مثل الماء والخمر أو الحليب والقهوة. أمّا ما سمح لي بأن أسلّم بمثل هذه الفكرة -المذهلة جدّاً للوهلة الأولى- فأنا أراني مدفوعاً إلى أن أسلّم بأنّ ذلك يعود إلى كلمة laiton («لاطون»)[1]، وذلك لأنّ فيها بحقٍّ صورة مغلّفة في كلمة خفيفة وثقيلة في آن واحد، هذه الصّورة لـ«حليب» (lait) (قد يكون شبيهاً إلى حدّ ما بمنيّ ذكور الأسماك (laitance)) يُزعَم أنّه من طبيعة فلزّية لا من أصل حيوانيّ».

استشهدنا بكامل هذه الصفحة الطويلة لميشيل ليريس لأنّها يمكن أن تُقدَّمَ كنمط من أنماط من التعقيد النفسيّ. وسيكون من الضروريّ تقديم شروح طويلة «لتحليلها». إنّها تتموقع بالتحديد في أقاصي الاسم والشيء، في أقاصي حلم اليقظة والتفكير، في أقاصي الانطباع والدرس

(1) ما يُسمّى بالفرنسية laiton و laton هو النحاس الأصفر البالغ الشبه لونيّاً بالذهب، وقد تبنّت العربيّة الاسم، ولكنّه يُسمّى فيها أيضاً الشبَه والشّبَهان. وواضحٌ أنّ كاتب هذه القبسة الطويلة، ميشيل ليريس، يقارب هنا كلمات مختلفة من خلال تداعياتها الصوتيّة. (المُراجِع)

المستخلَص. فالفكرة الواضحة لقيمة اجتماعية (الميدالية) تُتاخم حلم يقظة القيمة الخيميائيّة (المعادن النبيلة). وتتعبّأ فكرة المزج بمُضمرات فكرة الزواج. لذلك يجب على المزج أو السبْك الجيّد أن يتجنّب المزاوجة بين عنصرين أحدهما رفيع والآخر وضيع. وقد لا يكون من شكّ في أنّ ميشيل ليريس سيشعر برقّة هذه العبارة المقتبسة من زبور هرموفيل[1] *Le Psautier d'Hermophile*: «إننا لا نغسل اللّاطون (Laton) إلّا بهدف جعله قادراً على تقبيل لاطونة (Latone)»[2].

قد نثمّن بشكل أفضل مجموع أحلام اليقظة الضرورية لنعيش هذه الفكرة للتداخل المتبادل بين مادتين صلبتين إذا ما وجدنا ذهناً لا يمكنه تحقيقها. تلك حالة راسباي (Raspail) على ما يبدو. يدّعي راسباي، الذي كان منهمكاً في الحلم وفي معالجة بعض الأشياء داخل مختبر مُرتجل، أنّ التيتان[3] الذي اكتشفه هنري روز (Henri Rose) ليس جسماً بسيطاً، بل هو «سبيكة تغليف» تتشكّل بفعل عمليّات قصدرة متناوبة تحمي فيها طبقات القصدير بعضها بعضاً ضدّ مُذيباتها الخاصّة». فـ«الإيريديوم والأوسميوم والرّوديوم والبلّاديوم ليست كلّها إلّا سبائك يغلّف بعضها بعضاً ومتكوّنة أساساً من البلاتين». وعليه فراسباي إنّما يفكّر بالبرنيق والقصدرة. وهو عالِم هندسة أكثر منه صاهر

(1) هو كتاب لبيار جوزيف جوبير دو لاساليت Pierre Joseph Joubert de la Salette، وضعه في 1754، عنوانه الكامل: زبور هرموفيل المرسل إلى فيلاليت *Le Psautier d'Hermophile envoyé à Philalèthe*، ويُعدّ من أمّهات كتب الخيمياء. والأرجح أنّه يقصد بفيلاليت (ومعنى الاسم باليونانيّة «مُحبّ الحقيقة») الاسمَ المستعارَ الذي حملته عدّة رسائل هرمسيّة وخيميائيّة إنكليزية صدرت بين 1650 و1655 وتُنسَب إلى توماس فوغان Thomas Vaughan، الفيلسوف والخيميائيّ الإنكليزيّ. (المُراجِع)

(2) توظيف حاذق يقوم به الكاتب للجناس بين اسم اللّاطون (النحاس الأصفر) ولاطونة Latone، وهو الاسم اللاتينيّ لليتو Lêtô، وهي في الميثولوجيا اليونانيّة إحدى معشوقات زيوس (زفس)، وابنة أرتميس وأبولّو. (المُراجِع)

(3) التيتان titane: هو حسب القواميس عنصر فلزّيّ شديد الصلابة من أشباه المعادن. (المُراجِع)

معادن. فهو يحتمي من حلم الحميميّة بصور سطحيّة. لنسجّل بالإضافة إلى ذلك أنّ «سبائك التغليف» هي في حدس راسباي طبقات من التحصين الذاتيّ، تصلّبات أفرزَها فلزّ ما ضدّ المُذيبات.[1]

ستكون لنا انطباعات ماديّة عميقة بشأن التجارب الأكثر ابتذالاً إن أردنا حقّاً أن نسجّل، على سبيل المثال، بأيّ مقدار من الصّدق في التفصيل يقوم ميشيل ليريس ببرْي قلمه. إنّ صفحة طويلة ماثلة هنا، وهي تقول كلّ شيء، تحبّ كلّ شيء، تهتمّ بكلّ شيء. يلائم أوّلاً بين السكّين وصلابة الخشب، ثمّ بينه وبين الصلابة الصّارّة للرّصاص. لا شيء ينقصها، لا الأصوات، ولا الروائح. ها هي إذن مقالة في ظاهراتيّة المادّة: «أكثر من كلّ تجربة أعدّها أستاذ في الفيزياء منذ زمن بعيد ويمكنه أن ينجح أو يخفق فيها، تجعلنا هذه الأفعال ذات البساطة الأوّلية على صلة بالمادّة المعدنية، الموجودة هنا في كلّيتها ضمن الحدود المخفّضة بشكل مثير للسخرية لهذا الجسم المُضيء، القريب من الأحجار الكريمة بدقّته ورقّته، والقريب أكثر أيضاً من الفحم بعتامته وصبغته».

وتكون المشاركة في حميميّة الموادّ على درجة من العمق بحيث يستعيد ميشيل ليريس بشكل شبه غريزيّ صور الحياة المعدنية: «في وسط غلاف الخشب، المُحاط بدوره بتصعّدات ذات رائحة قويّة، يختبئ عِرْقُ الفحم الحجريّ الذي يتكوّن منه القلَم[2]، وتبدو الساق الرقيقة الصلبة ذات القَطْع

(1) طوّر أ. فون هومبولدت A. von Humboldt، بدوره كيمياء الاحتواء: فـ«الأوكسيجين يغيّر الألوان لأنّه ببساطة يُغيّر سطوح الأجسام» (**تجارب في الكلفانيّة** *Expériences sur le galvanisme*، الترجمة، ص 498). (المُراجِع)

(2) يصف ليريس هنا قلم الرّصاص. ومن المهمّ التذكير بأنّ مفردة «الرّصاص» بقيت ترافق اسم هذا النوع من الأقلام، سواء بالعربية أو بالفرنسية (plomb) أو بالإنكليزية (lead) على سبيل الاعتياد، مع أنّه لم يعد يُصنَع من الرصاص كما في زمن الرومان، بل من الغرافيت (كاربون أسود) ممزوجاً بذرور موادّ أخرى. والأرجح أنّ ليريس يذكر هنا الفحم الحجريّ لشبَه الغرافيت به. وأخيراً، ممّا خدَم صفحته هذه كون المفردة mine تدلّ بالفرنسية على «منجم» وعلى قضيب الغرافيت الذي يحتويه القلم وبه نكتب. (المُراجِع)

الدائريّ أو المتعدّد الزوايا التي تحصره بمثابة الغلاف الحامي والوسط الحاضن. على هذا النحو يتكدّس الدّبال النباتيّ والترسّبات الجيولوجية في المناجم الحقيقية للفحم الحجريّ التي نعمل على استغلالها في أعماق الأرض، يتكدّس على المادّة المرغوب فيها، مثل أكوام من المؤن تسمح لها بأن تتغذّى خِفْيَةً وبأن تعيد التشكّل من جديد باستمرار».

ولكن كلّ هذه الصفحات جديرة بالقراءة. فهي تمكّننا من إدراك الاهتمام الشافي بالأشياء وبالموادّ. وهي تُساعدنا على أن نتموقع من جديدٍ في الطبيعة، في موادّ الطبيعة، بمناسبة فعلٍ أصبح مبتذلاً بفعل عدم انتباهنا. يبدو وكأنّ ليريس يُعطينا قلَمنَا الرّصاص الأوّل. أيّ مفاجأة أيضاً أن نُحسّ مع ليريس بأنّ هناك نوعاً من القلم الكونيّ الذي يفرض علينا أن نفكّر في منجم أعماق الأرض ونحن نثقّف رصاص قلمنا. سيقول الشكلانيّون أنّه ليس في هذا إلّا لعب كلمات. ولكنّ القراءة المتعاطفة مع صفحات ميشيل ليريس ستبرهن لنا أنّ الأمر هنا يتعلّق بالعكس بلعب الأشياء، بلعب الموادّ. فعلى أساسِ تجارب ذات محدودية صورية مؤكّدة، تولد أحلام يقظة تشدّنا إلى الموادّ، وتجعلنا حسّاسين لقيَم الموادّ. وإني لأُحسّ فجأةً بأنّي على وفاق مع الكاتب لأحبّ بعض الموادّ أو أزدريها. ولقد تعرّفت على أحد أحقادي الضمنية عندما قام ليريس بتسجيل «هذا الاختراع الكريه الذي يُسمّى قلم الحبر». إنّ لدينا هنا مثالاً نادراً على كره معدنيّ خالص، مُستقلّ تمام الاستقلال عن أنماط النّفور التي يستكشفها التحليل النفسيّ.

وهكذا فإنّ مشاعر واهتمامات ومعارف وأحلام يقظة وحياة كاملة ثرية تأتي لتَشْغَلَ أكثر الدقائق فقراً ما إن نقبل بالصّور الماديّة والصّور الحركيّة. إنّ انطباعية (impressionnisme) حقيقيّة للمادّة تعبّر عن اتّصالنا الأوّل بالعالم المقاوِم. فنستعيد فيها شباب أفعالنا.

13

سنعمل على تجميع بعض الملاحظات حول رواية في الجيولوجيا الخيالية كتبَها كاتب هو بالأحرى مفرط الثقة بالنّفس، ولكنّه على الرغم من ذلك تُفرَضُ عليه صور معدنية طبيعية. إذ تحتفِظ الإغراءات المشؤومة في الدراسات حول الخيال بأهمّية نفسية. لنتصفّح إذن رواية لورا (*Laura*) حيث راكمت جورج صاند (George Sand) أحلام **اليقظة المعدنيّة**. سنحاول، وفقاً لطريقتنا المعتادة، أن نشرح الصّور الماديّة لجورج صاند بمقارنتها بصور شبيهة مقتبسة من كتّاب آخرين.

منذ الصفحات الأولى، يمكن لقارئ لورا أن يتعلّم كيف يمكن لعَالَم أحجار ومعادن[1] بأسره أن يُقرأ داخل الكون المصغّر لقطعة من البلّور. قدْ تفتقر جورج صاند إلى حسّ حقيقيّ بالحلم، وكنّا نودّ لو أنّ الكاتبة، وهي تعمل في غبش حلُميّ أكثر كثافة، تنجح في إدراك العوالم المعدنية التي هي قَيْدَ التشكّل. ولكن على الأقلّ، تكون الأحلام، في نهايتها، عديدة وغزيرة. فعلى سبيل المثال، عندما كانت لورا منهمكة في تفحّص قطعة من الجيود[2] بالعدسة المكبّرة، رأت فيها «كهوفاً عجيبة تغطيها في كلّيتها هوابط ذات لمعان خارق للعادة... لقد رأيت فيها خاصيّات ذات شكل ولون، إذا قمنا بتكبيرها عبر الخيال[3]، فإنّها تكوّن مواقع ألبيّة (نسبة إلى جبال الألب)، وأودية عميقة،

---

(1) المفردة minéral تعني الجماد أو الحجارة والصخر عندما تشير إلى منظر قائم على الأرض، ولكنّها تسمّي أيضاً محتويات الأرض من أحجار كريمة ورِكازاتٍ أو خاماتِ معادن. ولذا وجب في هذه الترجمة استخدام «حجريّ» تارةً و«معدنيّ» طوراً، حسب سياق العبارة وطبيعة المكان. (المُراجِع)

(2) الجيود Géode: تجويف حجريّ غير جميل المظهر، يتشكّل في بعض الصخور، ولدى تكسيره يكشف عن خام متلألئ، كامن في باطنه، لبلّورات حجر الجمشت أو العقيق أو أحجار كريمة أخرى. (المُراجِع)

(3) يُميّز باشلار ضمن ما يُسمّيه بـ«جدلية الكبير والصّغير»، بين خيال تصغيريّ، يضع الكواكب والنّجوم وأكبر العوالم، داخل ذرّة ميكروفيزيائية لامرئية، مثلما فعل نيلز بوهر عندما اعتبر =

وجبالاً ضخمة، وامتدادات جليديّة، أي كلّ ما يكوّن لوحة مَهيبة وجليلة».

إنّ واحدة من شخصيات زاخر مازوخ (Sacher Masoch)، عالمة بالتلمود، تعطينا، بتحطيمها لصخرةٍ، نفسَ التكبير الخياليّ للصّور: «كم كانت دهشته عندما تحطّمت الصخرة فرأى تجويفاً صغيراً شبيهاً بكهف سحريّ مصغّر، تظهر على جناباته وداخلَه أعمدة صغيرة متلألئة وشفّافة كالحجارة الكريمة! لكلّ واحدة منها ستّة أضلع. سرّ جديد يَمْثُل له ولقد كان من العقيم الإصرار على الولوج إليه...»[1] تعتبر هذه الأسطر القليلة مثالاً جيّداً لمشكل من مشاكل الخيال: فبأيّ سرّ، وبأيّ أعجوبة يمكن للجيود في تجويف صخرة أن يُشبه الكهف في تجويف الجبل؟

يخضعُ التجانس الهندسيّ الذي يوحّد البلّور ذا الأشكال الدقيقة والصلبة والجبل المرسوم بعنفٍ في السماء الزرقاء لنفس المبدأ الأساسيّ لحلم اليقظة: تقول جورج صاند: «لقد لاحظ الجميع ذلك». ومع ذلك فهي الوحيدة التي كتبت ذلك. «مائة مرّة قارنتُ داخل فكري بين الحصاة التي التقطها من تحت

= الذرّة بمثابة شمس، وماثلَ بين كهاربها التي تدور حولها بالكواكب التي تدور حول الشّمس، في حين يسلك الخيال التّكبيريّ سلوكاً معاكساً، فيجعل الميكروفيزيائيّ ماكروفيزيائياً، مثلما هو حال لورا هنا، التي ترى في قطعة الجيود تحت العدسة المكبّرة، كهوفاً وجبالاً وأودية عميقة وامتدادات جليدية. فالخيال يُكبّر حتّى يُحوّل التّافه إلى عملاق، ويُتفّه أو يُصغّر حتى يُحول الجليل المُهيب إلى دقيق رقيق، وكأنّنا أمام بيت المتنبّي: «وتعظم في عيْن الصّغير صغارها/ وتصغر في عيْن العظيم العظائمُ». ولكنّ الأمر هنا يتعلّق بنمطيْن من عمل الخيال، فمثلنا يمكننا أن نتملّك العالم ونحن نصغّره، ويمكننا أن نتملّكه ونحن نكبّره، أو بالأحرى نضخّمه، لأننا في كلتا الحالتين سنكون أضخم من العالم، و«غالباً ما تكون هذه العظمة موضع اعتراض عند العقلانيّين»

(G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Quadrige-PUF, 3ème édition, 1989, p. 149). (المُترجم)

(1) زاخير مازوخ Sacher Masoch، غرفة ليمبرغ السوداء، الإيلاو Le *cabinet noir de Lembrg*. *L'Ilau*، الترجمة، 1888، ص 168.

قدميّ والجبل الذي ينتصب فوق رأسي، وانتهيت إلى أنّ العيّنة كانت نوعاً من الخلاصة للكتلة».

لكنّ الكثير من القرّاء سيظلّون بالأحرى غير مُدركين لهذه «المقارنات» المُغالية. فهم يفتقدون لحبّ للصخور، وسيجدون مثل هذه الحكايات باردة بصورة خاصّة. ولكنّنا إذا فتّشنا قليلاً، لاكتشفنا أنّ النفسيّة التصخّرية ليست استثنائية. فنحن يمكن أن نتعرّف عليها، على سبيل المثال، عند رسكن الذي كتب: «إنّ جبل السنودن، الذي يبقى تسلّقه بالنسبة إليّ ذكرى لا تُنسى، فهناك، للمرّة الأولى في حياتي، وجدت أنا بنفسي «خامة معدنية» حقيقية، قطعة من كبريتور النّحاس».[1] ها هي إذن ذكرى **خامة معدنية** تُرسّخ اهتماماً بالعالم.

ومهما يكن بالإضافة إلى ذلك من «برودة» المناظر المعروضة انطلاقاً من تأمّل صخرة أو خامة معدنية ملتقطة على حاشية الطريق، فإنّ الفيلسوف الذي يفرض على نفسه مهمّة وصف كلّ أنواع أحلام اليقظة الماديّة وتصنيفها يجب عليه ألّا يُهمل صفحات هي على هذه الدرجة من الفرادة مثل صفحات رسكن، وزاخر مازوخ وجورج صاند. فإنّما بالمُشاركة في حلم اليقظة المُحجِّر، وبتجريد المناظر والأشياء من حيويّتها تجريداً خفيفاً، يُصبحُ بإمكاننا أن نُدركَ أنّ اللعبّ المُضخّمَ الذي يبدأ من الحصاة ليصل إلى الجبل ليس مجرّد تغيير في السلّم، ولا مجرّد تضخيم هندسيّ للأشكال. هناك، بالإضافة إلى ذلك، نوع من التواصل بين الموادّ. إذ يُعِدُّ اللّعب المُضَخِّم المُمَعْدَن لاستعارات لا يمكن أن تُفسَّر جيّداً بمجرّد اعتبارات شكلية. على هذا النحو، هل تكفي بعض انعكاسات الفجر في قِمَمِ الجبل حتّى نقول، مثلما نفعل ذلك غالباً، أنّ

---

(1) رسكن Ruskin، ذكريات الشباب *Souvenirs de jeunesse*، الترجمة، ص 103. انظر أيضاً ص 79–101.

هذه القمم متبلّرة؟ فهذه الصلابة لشيء بعيد جدّاً، وهذه العدوانية تجاه السّماء الزرقاء، هذا الأُفُق المُمزّق، هذه الوحوش القاطعة، كيف نُحسُّ بها إذا لم نكن قد حلمنا طويلاً وفي أيدينا حجر لمّاع وصلب؟

وبالتحديد يقترح علينا فيلسوف هو أيضاً نقّاش ومتسلّق للجبال هذه الفكرة للصلابة البعيدة: «بمجرّد أن يتيقّظ الانتباه، فإنّ قدرتنا على تعيين نوع الصخرة لا تعمل فقط من قريب، ولكن من بعيد، بفضل مظهر خيالها في السماء، وبفضل مجموعة أشكالها التي تسمح للكتلة بأن تقول لنا ما إذا كانت بُركانية أو متحوّلة أو كلسية أو غير ذلك.

«وعلى هذا النحو، تتّخذ الصخور، حسبَ صلابتها، هيئة بيّنة للغاية، أي في هيئات متنوّعة بها لا نهاية له، في خطوط محيطها -وأكاد أقول في رسمها- كما في تضاريس السطح - وأكاد أقول في مظهرها».[1]

لنقارن بهذا التدقيق حول الصلابة البعيدة صورة آسرة للكونتيسة دونواي[2] (la comtesse de Noailles). تتأمّل «جبال الألب، ذات اللّون الأزرق الصافي الخزَفيّ، الخفيفة، الهشّة، الصائتة، والتي إذا ما لمسناها أصدرت على ما يبدو رنيناً». كما يرى الشاعر جون أنطوان نو (John-Antoine Nau) أيضاً[3]:

«قمم اللّؤلؤ الأبيض أو قمم الجزْع
تنبجس، مخترقةً السماء ومُهَدّدَةً العالَمَ».

بتأمّلنا قليلاً لهذه الصّورة العجيبة للصّلابة البعيدة، سنكتشف فيها تأثيراً

(1) مونو هرزن Monod-Herzen، مقال الشهر *Article du mois*، 10 مايو، 1911، ص 580.

(2) الهيمنة *La domination*، ص 113.

(3) جون أنطوان نو John Antoine Nau، آماس زرقاء *Hiers bleus*، ص 80.

لحساسية مشتركة، لتعالٍ للمحسوس يلتقي بمحسوس آخر.

لن يكون بإمكاننا أن نربط صوراً من مصادر مختلفة جدّاً إلّا إذا حدّدنا نواتها الحُلُمية، واكتشفنا طابعها الأرضيّ. وستساعدُنا قراءة هنري دوفتردنغن (Henri d'Ofterdingen) على هذا التكثيف لأحلام اليقظة. فباتّباعنا لنوفاليس في عالمه الجوفيّ، سنفهم أنّ نفس الحُلم يصنع الصخر والجبل. وأمام هذه المغارات المُزيّنة بالمَاسِ، وبالبلّور الأحمر المتوهّج، وداخل هذه الملاجئ السابحة في نور أصبح أرضيّاً بفعل تكثّفه، والمكرّر في ألف انعكاس، المخضّب بظلال حقيقية وبشفافيات لازوردية، بإمكاننا أن نحسبنا في حضرة مشاهد من عالم آخر. ولكن يجب ألّا ننسى أنّ هذه المشاهد قد استُحضرتْ في منزل المنجميّ وأنّنا نكتشف هذه البهاءات ونحن نمسك بقطعة منَ البلّور بين يدينا. لا شيء يمنعنا من أن نتبع الحكاية في أنموذجها المختزَل، كما لو في خارطة للمادّة. لا ضرورة تدعو لأيّ استكشاف جوفيّ حتّى يرى الحالم الذي تُحرّكه نفسيّة تصخّرية lithognomique، يرى في تجويف الحجر عالماً متبلّراً، وأرضاً محفورة لتعيش فيها الأحجار الكريمة. كلّنا كان له بين يديه قصر الجنّيات، مثلما كان لجورج صاند مع حجر الطريق. ولكن سرعان ما فُطِمنا من الوظيفة التخييليّة. ولقد تعرّضت للسخرية كلّ منمّيات الخيال. إنّ الاستعارة، وقد حُرمت من حسّ الضخامة، فقدت حياتها ومُجازفتها. لنعد إذن إلى المظهر الشكليّ جزئيّاً للتضخيم، ولنرَ كيف يواصل الخيال الماديّ رغم ذلك عمله انطلاقاً من هذا المبحث الفقير.

تُبلْورُ جورج صاند إذن، بإصرارٍ سرعان ما يُصبح مُملّاً، طوال كامل حكايتها، مُقارنة البلّور بالجبل (ص 28): «إنّ وادي الجشمت الصغير ليس... إلّا مظهراً من ألف مظهر لهذه الطبيعة التي لا تقبل ثرواتها استنفاداً..». وبالطبع، هذا الوادي الصغير يُقرأُ داخل الحجر المتأمَّل. ويواصل النصّ:

«ها هي في البعيد الأوديةُ التي يتكوّر فيها اليَشَب ذو اللون العنبريّ على هيئة تلّات كثيفة، في حين تواصلُ سلسلة من الياقوت الزعفرانيّ، الأكهب واللّمّاع، وَهْمَ احتراقٍ لا يمكن تقديره. أمّا البحيرة... فهي منطقة عقيق ذي درجات لونية غير محدّدة..».

ولكنّ الرؤية المُضَخِّمَة تذهب إلى ما هو أبعد، فتتجاوز كلّ حدّ. ويُعبَّر عن التماثل الخياليّ بين الجيود والأرض من خلال عملية تناظرية: فالأرض بكاملها جيود ضخم، حصاة مجوّفة (ص 60): «إنّ كوكبنا الصغير جيود كبير، تمثّل قشرتنا الأرضية غلافاً له، أمّا داخله فمفروش بتبلّرات رائعة». سنُدرِكُ بصورة أفضل هذا الانخطاف بما لا نراه، عندما نكون قد فكّرنا، في فصل لاحق، في قيم الحميميّة. وما دام الكوكب الأرضيّ مسجوناً داخل قشرة، فإنّه يحتفظ بالثروات وبالبهاءات مخفية. «فهذا العالم الذي ندعوه جوفيّاً هو العالم الحقيقيّ للبهاء؛ والحال أنّ من المؤكّد أنّ جزءاً واسعاً من السطح لا يزال مجهولاً لدى الإنسان، حيث تسمح له بعض التشقّقات... بالنزول إلى حدود منطقة الحجارة الكريمة، ليتأمّل، في الهواء الطلق... العجائب التي رآها في الحلم... لديَّ قناعة في أنّ هذا التشقّق أو بالأحرى هذا التصدّع البركانيّ... يوجد في القطبين، وأنّه منتظم ويظهر في شكل فوهة ذات قُطْر ببضع مئات من الفراسخ وذات عُمْقٍ ببضع عشرات من الفراسخ، وأخيراً يُعَدُّ بريق أكوام الحجارة الكريمة في عمق هذا الحوض السّبب الوحيد لأسحار القطب الشماليّ..».

يمكن لهذه النظرية الجيولوجيّة غير المنتظَرة لأسحار القطب الشماليّ أن تصلُحَ لنا لقياس الجنون العلميّ للحُلم وجرأة تراكيبه في نفس الوقت. وبالفعل، يمكن لهذا «التفسير» لأسحار القطب الشماليّ أن يُقَدَّرَ من لدن التفكير العلميّ بكونه تعبيراً عن «ذوق رديء»، ذلك أنّ للتفكير العلميّ،

هو الآخر، «أحكامه الذوقيّة». ولكن كونيّة الخيال إنّما هي أقلّ صرامة. فهي تقبل بهذا التضخيم للصّورة، وذلك لأنّ هذا التضخيم، على الأقلّ، له قيمة جِدَّةٍ. فالسماء هنا انعكاس للأرض؛ وسحَر القطب الشماليّ إسقاط مضيء للبهاءات البلّورية لمركز الأرض. هذه المرّة، لم يعد الجبل وحده ما كان متبلّراً بل كلّ نور السماء أيضاً، **السماء بكاملها تصبح خامة معدنية**. السماء «جبس ورديّ»، وهي مزركشة بأحجار «الجشمت»، ويسجن هذا النور الكبير المتحجّر الأرضَ والسّماءَ في نفس الوحدة. وإنّما النور المعدنيّ للأرض هو الذي يلوّن السماء. لقد طبع التأمّل الأرضيّ لخامة معدنية مخفيّة تحت القشرة الترابية للجيود علامته على الكون بأسره.

والآن إنّ ماضي الكوكب الأرضيّ بكامله هو الذي سيعمل حلم اليقظة الأرضيّ على قراءته داخل الحصاة اللّمّاعة. «أتَعْلَمُ أنّ البلّور... ليس ما يعتقده الإنسان العامّيّ، إنّه مرآة عجيبة... تلقّت أثرَ صورة مشهد عظيم وعكستْه؟» إنّنا بتأمّلنا للعلامة المعدنية، نحلم بالدراما الكونيّة لنشأة العالم الصّلب. إلى كوسمولوجيا[1] العناصر، أي إلى الكوسمولوجيا المعدنية، تنضاف كوسموغونيا العلم الرّاسخ. هي الكوسموغونيا مثلما يمكن أن يحلُم بها حِرَفيٌّ الأواني الزجاجية: «هذا المشهد، تواصل الكاتبة، كان مشهد تزجّج الأرض». إنّ مركز الأرض، بالنسبة لجورج صاند مثلما بالنسبة لبوفون، هو مصهر كبير لحِرَفيٍّ الأواني الزجاجية. يؤكّد حالم لورا، الذي يعيش تزجّجاً ضخماً، أنّه في رحم الأرض «يتجاوز حجمُ أدنى حجارةٍ كريمةٍ، حجمَ أهرامات مصر، ويبلغ حجم الحجر الكهربائيّ ذي البلّورات الضخمة حجمَ أكبر أبراجنا».

ليس أديم الأرض غير قذارة وخبَث معادن. فالجمال إنّما هو في الداخل.

(1) نذكّر بأنّ الكوسمولوجيا (cosmologie) هي مبحث في بنية الكون وتشكّله، والكوسموغونيا (cosmogonie) مبحث في نشأته. (المُراجِع)

الفصل العاشر

البلّورات

حلم اليقظة البلّوريّ

«كانوا يتنادون من بعيدٍ من حجر كريم إلى حجر كريم.
وفجأةً فقد الجبل خواتمه من الزمرّد».

(مخالي فال، نارايانا)

(Makhali-Phal, *Nârâyana*, p. 212)

1

لا تستسلم الصّور للتّصنيف مثلما هي الحال بالنسبة للمفاهيم. وحتّى عندما تكون واضحة للغاية، فإنّها لا تنقسمُ إلى أنواع يُقصي بعضها بعضاً. بعد أن درسنا، على سبيل المثال، الصخور والخامات المعدنية، لم نقل كلّ شيء عن البلّورات؛ وبعد أن حَلَمْنا بالعديد من التحجّرات، لم نتابع حقّاً أحلام اليقظة البلّورية. على الأقلّ، يجب أن نقول كلّ شيء من جديد، وبانطباع جديد. علينا إذن أن نُخصّص فصلاً جديداً لخيال البلّور.

ومثلما بيّنا في كتابنا الهواء والأحلام *L'Air et les songes*، ليس من تحصيلِ حاصلٍ أن يكون تأمّل الأشكال البلّورية التي وُجدت في الأرض أو تلك التي أمكن تعدينها بفضل عمليات خيميائيّة طويلة تأمّلاً أرضيّاً بالضرورة، يُعيِّنُ بفضل اختياره خيالاً أرضيّاً. على العكس من ذلك، في مجال البلّور والأحجار الكريمة التي هي الأجسام الصلبة الأكثر طبيعية، والأكثر تحدّداً، الأجسام

الصلبة التي تتمتّع بصلابة مرئيّة بشكل من الأشكال، يُمكننا أن نقدّم الدليل على الغزارة المُدهشة للصّور الأكثر تنوّعاً. وتأتي هنا كلّ أنواع الخيال لتجد صورها الأساسية. إنّ عناصر النار والماء والأرض وحتّى الهواء تأتي لتحلم داخل الحجر البلّوريّ. ولمّا كان بإمكان حلم اليقظة الكثيف أن يميّزها جميعاً، فإنّ تصنيفاً كاملاً للبلّورات وللأحجار الكريمة سيصنع علمَ نفسٍ عامّاً لخيال المادّة. وسنعمل إثر ذلك على أن نجتاز بشأن نفس البلّور سلاسلَ الصّور التي تجعلنا ننتقل من عنصر ماديّ إلى آخر. على هذا النحو، سنتمكّن من قياس الحركيّات القصوى للخيال. وسنبيّن، على وجه الخصوص، أنّ بإمكاننا أن نتعامل مع نفس الشيء، نفس البلّور، بطريقة أرضية وبطريقة هوائية. أمام هذا الشيء المُدهِش الذي هو السّبب الموجب لفعّالية خيالية حرّة للغاية، سنتعلّم بالتناوب كيف نلمّع وكيف نُصلّب، مُظهرين كلّ قوى الشفافية الخالصة والصّلبة. وسنرى صور الأرض العميقة وصور السماء المرصّعة بالنجوم تجتمع، ضمن تركيبة خارقة للعادة، وسنجد الوحدة المُدهشة لحلم اليقظة النّجْمِيّ ولحلم اليقظة البلّوريّ. كيف يمكننا أن نبرهن بشكل أفضل أنّه يجب علينا أن نتخلّص من اهتمامات الوصف الموضوعيّ إن نحن أردنا أن نتابع كلّ نشاطات الذّات المتخيّلَة في استقلاليّتها، واضعين الصّور في مرتبتها، أي في مرتبة الظواهر البدئيّة؟

أن نكوّن صوراً متبادلة، حيث تُتبادَلُ القيم الخيالية للأرض وللسماء، لأنوار الماس وللنجمة، تلك هي بالتحديد، مثلما أعلنّا من قبلُ، طريقة تسير في الاتجاه المُعاكس لسيرورة المَفْهَمَة[1]. فالمفهوم يتقدّم تدريجيّاً، مجمّعاً

(1) المَفهَمة (conceptualisation) :إنّ المفهوم، شأنه شأن التّجربة والحقيقة والمنهج، لا يُعطى في العلم بطريقة قبليّة، لأنّه لا وجود لمفاهيم جاهزة في العلم، وإنّما يتمّ بناؤه. والمفهوم هو حصيلة ما هو حسّي وما هو مجرّد، وللخيال دور رياديّ في بناء المفاهيم العلمية، إثر اكتشاف الفشل المضاعف للتجريبية وللوضعية المنطقية في تفسيرهما لكيفية انبناء المفاهيم العلمية. لذلك =

أشكالاً متجاورة بحذر. أمّا الخيال فإنّه يجتاز اختلافات خارقة للعادة. وهو بِجَمْعِه بين الحجر الكريم والنجمة، يُعِدُّ «لتوافقاتٍ» ما نلمسُه وما نراه، وهو ما يسمح للحالم بأن يَمُدّ يديْه بشكل ما داخل أكوام النجوم ليُداعِب فيها الأحجار الكريمة. إنّ شاعراً مثل مالارميه Mallarmé يمكنه، وهو بصدد تأمّل الحفّارين منهمكين في العمل، أن يهتف: «أيُّ حجر كريم، هي السّماء السائلة!» (استطرادات. صراع *Divagations, Conflit*، ص 53). أربعة مستويات من الحلم مجتمعة في هذه الكلمات الخمس: الحجر والسماء والثبات والسيولة. بإمكان رجل المنطق أن يجد مَطْعَناً في هذا، ولكن ليس للشاعر إلّا أن يُظهر إعجابه.

وإذا حلمنا إذن بمثل هذه الصّور المُتبادلة مُستسلمين لسحر الأصول، نازلين بشكلٍ ما نحو منجم الأحجار الكريمة، صاعدين بشكلٍ ما إلى حدود فلك النجوم، فإنّنا سنُعطي لكلام نوفاليس كامل قيمته، نوفاليس الذي يرى في عمّال المناجم «منجّمين معكوسين تقريباً» (هنري دوفتردنغن *Henri d'Ofterdingen*، الترجمة، ص 128). إنّ الأحجار الكريمة هي نجوم الأرض. والنجوم هي ماسات السماء. هناك أرض في السماء؛ وهناك سماء في الأرض. ولكنّنا لا نفهم هذا التوافق إذا لم نرَ فيه إلّا رمزية عامّة ومجرّدة. ومثلما ستُتاحُ لنا الفرصة لنبيّنه، يتعلّق الأمر حقّاً بتوافق ماديّ، بتواصل بين الموادّ. نقرأ في الكيمياء المَلَكية *Royale chymie* لكروليوس (Crollius) (ليون، 1624،

= كتب باشلار «المادّية العقلانيّة» وكتب أيضاً «العقلانية التّطبيقيّة»، والصّور ليست مفاهيم، كما يقول باشلار، ففي حين تفرط الصور في التّفاصيل، يتخفّف منها المفهوم قدر المُستطاع، وفيما توغل هي في الحلم بلا حدود، تتعقلن المفاهيم إلى درجة التّجريد. ولذا يرى باشلار أنّ على بناء المفاهيم أن يبدأ أوّلاً بتطهيرها من الصّور والحدوس الأوّلية والمعارف العامّية، ثانياً: يقتضي بناء المفاهيم أن نكون قادرين على تعلّمها (Rationalisme enseigné)، ثالثاً: أن نكون قادرين على تعليمها (Rationalisme enseignant) مع ما يقتضيه كلّ ذلك من ربط للمفهوم بشروط تطبيقه، وبضرورة ترابط المفاهيم في ما بينها ترابطاً جبريّاً. (المُترجم)

ص 112)، وهو كتاب غالباً ما استُشهِد به عبر القرون: «الأحجار الكريمة هي النجوم الأوّلية. وتستمدّ الأحجار الكريمة لونها وشكلها وصبغتها من المعادن بفعل تشكّل الكواكب». ولكن كاتباً يتمتّع بحسٍّ نقدي أكبر، آلفونس باربا (Alphonse Barba) (**العدانة أو فنّ استخراج المعادن وتطهيرها** *Métallurgie ou l'art de tirer et de purifier les métaux*، الترجمة، 1751، ج 1، ص 82) كتب: «يبدو حقّاً أنّ مهمّة الأحجار الكريمة تتمثّل في تمثيل أَلَقِ الكواكب بشكل مُختصر، وأن تكون لها أيضاً صورتها، بفضل رِقّتِهَا ودَيْمُومَتِهَا». في هذا التوافق، سواء كان توافقاً واقعيّاً أو توافقاً رمزياً، بإمكاننا أن نُدرك القيمة التركيبيّة للصّورة. فأن نسجُن النور، هو أن نُعِدَّ طُرق الحياة. يُعلّمنا بيكو ديلّا ميراندولا (Pico della Mirandola) (يستشهد به غيّوم غرانجيه (Guillaume Granger)، **مفارقة كون للمعادن حياة** *Paradoxe que les métaux ont vie*، الفصل 14) أنّ «الأجسام المضيئة بطبيعتها مليئة بكلّ الآثار المُشارِكَة، بما في ذلك الأثر الحيويّ. وليس لأنّه يؤمن أنّ النور الذاتيّ يهبُ الحياة، أو أنّه يحيَا، بل إنّ النور يُعِدُّ، على الأقلّ، الجسمَ للحياة ويهيّئه لها، وهو قادر عليها بفضل استعداد مادّته، أضف إلى ذلك أنّ مثل هذه الأنوار، كما يقول، لا يمكنها أن توجد دون أن تكون مصحوبة ببعض الحرارة، التي لا تأتي هنا لا من نار ولا من هواء، بل ببساطة من السماء، التي تتميّز باحتفاظها بكلّ الأشياء وبتعديلها لها. أخيراً، مثلما أنّ الروح نور لامرئيّ، فالنور هو أيضاً روح مرئية، حسب مذهب الأورفيّوسيّين وهيراقليطس».

2

لكن قبل أن نؤكّد على تأثيرات الكواكب، لنبيّن أوّلاً، وبسرعة، أنّ البلّورات تجسّم بوضوحٍ شديدِ القُطبية المُضاعفة للاهتمامَات الاستجمالية. فلنعيّن هذين القطبين:

في أحد القطبين، تهتمّ الروح الحالمة بجمال ضخم، وخاصّة بجمال مألوف، بالسماء الزرقاء، بالبحر اللّامتناهي، بالغابة العميقة؛ بغابة مجرّدة كبيرة للغاية، ذائبة إلى أبعد الحدود في الوحدة العجيبة لوجودها إلى درجة تمنعنا من أن نرى فيها أشجارها. والليل السّاطع النجوم يكون واسعاً جدّاً، وثريّاً جدّاً بنور النجوم، إلى درجة لا نعود معها نرى كواكبه.

أمّا في القطب الآخر، فتهتمّ الروح الحالمة بجمال استثنائيّ ومفاجئ. هذه المرّة، ليس للصّورة العجيبة عظمة عالم، إنّه جمال نُمسكه بيدينا: منمنمات جميلة، أزهار أو حُلِيّ، أعمال ساحرة.

من المفروض أن يكون هناك، من قطب إلى آخر، درجة من التناقض تكون فيها بعض العبارات ممزّقة: يبدو أنّ اللغة تُغيّر من دلالتها بتغيير امتدادها، حتّى عندما يبدو أنّ الاشتقاقيّة تفرض رابطاً غير قابل للانفصام. وتلك حال الكلمتين (féerie)، التي تدلّ على ما هو رائع وساحر وخلّاب، و (fée)، التي تعني جنيّة أو ساحرة خياليّة. السّاحرة كائن جميل في شكل مصغّر، والسِّحر جمالُ عالمٍ بأسره. الساحرة هي الصغير الذي يخلق الكبير. إنّها حلم قوّة الكاتب المسجون في سقيفته. وعلى العكس من ذلك، فإنّ السِّحريّ أو الجنّيّ (féerique)، في حياته المسخيّة، يُسيطر على الخيال ويتحدّاه. يفرض نفسه بثرواتٍ مُشرِفة. أمام السِّحر، لم يعد هناك مركز للتأمّل، إذن لم يعد هناك مُتأمِّلٌ. فالسِّحر، في جوهره، يتجاوز كلّ حدس. يغيّر موضع الإعجاب دون توقّف. ويُرهِق الخيالَ نفسَه.

في جدليّة الكبير والصغير هذه تُتَبادَل بلا هوادةٍ أحلامِ يقظةِ كوكبات النجوم وأحلام اليقظة البلّورية.

3

من الطبيعيّ أنه، حول جمال نادر وعميق لبلّور معزول، يكون من واجبنا أن نبحث عن جذر حلم اليقظة البلّوريّ. وبمجرّد أن نحصل على حلم اليقظة ذاك ضمن درس البلّور، حتّى يقوم الخيال بنقله إلى كلّ مكان. إنّ كيميائيّاً من القرن السابع عشر، غيّوم دافيسّون (Guillaume Davisson)، «يمدّ مبدأ التبلّر لا فقط إلى الأملاح وإلى الموادّ المعدنية، لا بل أيضاً إلى نخاريب الخلايا وإلى بعض أجزاء النباتات، كالأوراق وبتلات الأزهار».[1] ولكنّ مثل هذه التبلّرات هي خارجية بشكل ما، وإنّما في العمق يُجمّل حلم اليقظة البلّوريّ موضوعه، باحثاً عن حميميّة الأحجار الكريمة. فالعين الحالمة -وإنّه لَموقف عجيب!- تمتدّ نحو مركز الحجر الكريم. فالحالم يحلم بانتباه.

لا شكّ أنّ الخيال يهتم أحياناً بقطعة كبيرة جدّاً من البلّور، ولكن ذلك ليس إلّا بشاعة فائقة بالنسبة إليه. ذلك هو، على سبيل المثال، البلّور الصخريّ المعروض في بيرن (Berne)، «عملاق بيرن»، أو عملاق متحف التاريخ الطبيعيّ الذي تنتفخ فيه السحب الجشّاء البيضاء. وفي الواقع، إنّنا لا نحلم أبداً ببلّور يتضخّم. في الحلم، نرى بالأحرى بلّوراً يتطهّر. إنّه وميض يتجمّع، وصفاء ينغلق على نفسه:

«نورٌ جميلٌ حتّى لَيودّ صائغٌ
أن يُحيطه بحجرٍ».

(ريلكه، **قصائد فرنسية**).
(Rilke, *Poèmes français*)

هكذا يوقظ البلّور ماديّة للصفاء. ومثلما يقول فيكتور هوغو (**عمّال البحر**

---

(1) هوفر Hœfer، **تاريخ الكيمياء** *Histoire de la chimie*، ج 2، ص 235.

Les Travailleurs de la mer، نشرة نيلسون Nelson، ج 1، ص 226): «يُريد البلّور أن يتلطّخ ولكنه لا يستطيع».

ضمن هذا التضييق، ضمن هذا التكثيف للصّفاء، يبدو أنّ الحجر قد أدرك بدوره الصّلابة المطلقة. وإننا لنتخيّل أنّ المطرقة ستكون عاجزة عن تحطيم ذرّة حلم اليقظة الصّلب. وهذا ما يفسّر الأسطورة القائلة إنّه بإمكان الماس أن يُقاوم «ضربات يد الحدّاد» (ريمي بلّو Remi Belleau).

هكذا أمكن ربط حلم الصّلابة بالبلّور. ونجد العديد من النصوص في القرنين السابع عشر والثامن عشر حيث لا يزال يُقال إنّ البلّور الصخريّ هو ماء متجمّد.[1] عندما نؤكّد بقوّة على هذه الصّورة القديمة، بإعطائها طاقة استعارة أخلاقية، يبدو وكأنّنا نُعيدها للحياة. في **الرجل الذي يضحك** *L'Homme qui rit* (ج 2، ص 42)، كتب فيكتور هوغو: «البلّور جليد مصعّد و... الماس بلّور مصعّد؛ وقد تبيّن أنّ الجليد يستغرق ألف سنة ليُصبحُ بلّوراً، ويستغرق البلّور ألف قرن ليُصبح ماساً». كذلك، يكفي أن نطلب بكلّ قوى كياننا صفاء القلب ونقاوته حتّى نرى الخير يتبلّر فيه. يجب أن نلاحظ أنّ فيكتور هوغو لم يعد يثق بالصّورة التقليدية، ولكنّ الخيال الأخلاقيّ لا يتخلّى أبداً عن تقاليد الصّورة.

إنّ البلّور، بالنسبة لكلّ حالم، هو مركز فعّال، وهو يجذبُ إليه المادّة البلّورية. يُقال عادةً إنّ البلّور يتغذّى في مائه الأمّ[2]. يقوم كاتب بقلب

(1) انظر سينيكا Sénèque، مسائل طبيعية *Questions naturelles*، منشورات غارنييه Garnier، ص 356.

(2) eau-mère: في الأصل لا يُمكننا أن نترجم هذا التعبير الفرنسيّ المركّب بـ«مائه الأمّ»، ولكنّ الضّرورات الخيالية الحُلُمية تفرض علينا أن نفعل على هذا النّحو. ولذا فإنّ من بين المشاكل التي تطرحها ترجمة النّص الباشلاريّ أنّ العناصر الأربعة التي تمثّل نوَيات أحلام اليقظة الأدبية والشّعرية، هي كذلك بالنّظر إلى طابعها الأنثويّ أو الذّكوريّ، فالماء في الفرنسية عنصرٌ =

الصّورة فيقول إنّ عملية الهضم هي عملية تبلّر. يبدو أيضاً أنّ أحلام يقظة التبلّر هي آلياً أحلام يقظة صلابة مفرطة، أحلام يقظة اكتساب الصلابة. كما يُعتبرُ البلّور أيضاً نوعاً من الشكل الأساسيّ، الشكل الكامل، الشكل الجيّد التكوين في وحدته. لهذا السبب بإمكان لاميتيري (Lamétherie) أن يقول: «التبلّر هو أحد أكبر ظواهر الطبيعة». ويضيف: «لكلّ ملح، لكلّ حجر، لكلّ معدن شكل مخصوص... وإذْ مددنا أنظارنا إلى ما هو أبعد، لم نتهيّب من القول إنّ تناسل الكائنات المنظّمة، والنباتات والحيوانات هو أيضاً تبلّر حقيقيّ... عندما تختلط بذور الذكر ببذور الأنثى تُنتَجُ نفس النتيجة التي يُنتجها المِلْحَان: النتيجة هي تبلّر الجنين». نُدركُ جيّداً أنّ مثل هذه الحدوس ليست إلّا قيماً خيالية أمكن تحقيقها. فإذا لم يكن للبلّور قيمة خيالية عظيمة، فإنّنا لن نجعل منها رُشَيْمَ طفل.

ولكن بالإمكان أن يعترض علينا أحدٌ قائلاً إنّ الحلم لا يتمركز دائماً على الحجر المعزول وإنّه ليس من النادر أن نحلم بكهف مليء بالأحجار الكريمة، وبثروات بلّورية تُلقي بنيرانها من كلّ صوب وحدب. لا بدّ أن نلاحظ أنّه عندما يمكن العثور على الأحجار الكريمة على هذا النحو في الحلم في الكهف المُضاء، فإنّها تكون دائماً ذات ألوان متعدّدة ومتنوعّة للغاية. إنّها لا تُحصى ولا تُعدّ؛ لها إذا صحّ القول هذا اللون الحُلُميّ الغريب للكثرة المُبرقشة التي يمكننا أن نسمّيها لونَ ما لا يُحصى ولا يُعدُّ. وهي تُشتّت

= أنثويّ وفي العربية يُصبحُ ذكورياً، أمّا النّار فهي ذكورية في الفرنسية وأنثوية في العربية. وهذا من شأنه أن يُمثّل لأصحاب لغة الضّاد عائقاً في تمثّل القيم التي ترتبط بكلّ عنصر وعلاقتها بما هو خياليّ. كما يُميّز باشلار أيضاً بين الكلمات الأنثويّة التي هي من اختصاص الشّعر والكلمات الذّكوريّة التي هي من اختصاص العلم، ولكنّه يُبيّن من ناحية أخرى أنّ الكلمات تتزواج مثلما تتزاوج الكائنات، ولا يُمكنها أيضاً أن تُحافظ على ذكورتها المفرطة ولا على أنوثتها المفرطة، فـ«الكلمات تتحابّ. لقد «خُلقت رجلاً وامرأة»، شأنها شأن كلّ ما هو حيّ». (.G Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, p. 41) (المُترجم)

الافتتان. إذن فالحالم يفقد خيط حلمه، كما لو أنّ الكثير من الأضواء تُشتِّتُ نظره، وكما لو أنّ الكثير من الألوان تفكّك حياته العصبيّة. وفي الواقع، إنّ هذه الأحلام المبرقشة للكهف أو للصندوق المليء بالأحجار الكريمة، لدى نقلها إلى الأدب، تصبح في النهاية رتيبة للغاية. فالرسم الأدبيّ لهذه الثروات المذهلة هو إذن جملة كليشيّات، والقارئ يُسقط من حسابه بعض الصفحات ليكتشف الحالة التي سيصبح عليها البطل الذي اكتسب لتوّه ثروة خيالية إلى هذا الحدّ.

ولكن هناك كتّاب يستمتعون بذلك. لنفكّر في مشهد أكسيل (*Axel*) حيث تكتشف سارة[1] (Sara) الكنز المخبّأ في الجبل. لكي تُدير الصخور على محورها، تستعمل سارّة الطريقة المشهورة جدّاً في الحكايات، طريقة بإمكان محلّل نفسيّ أن يميّزها بيُسر: «مجمّعةً يديها حول مقبض خنجرها، تبدو مجمّعة لكلّ قوّتها الفتيّة، وتضغط برأس الحربة بين عينَي منحوتة رأس الميّت». آنئذٍ تُفتَحُ كلّ الأبواب: «من الصدعِ المقوّس للفتحة -كلّما اتّسعت هذه لتصبح أكثر انفتاحاً- يفلت، أوّلاً، وابلٌ متلألئ من الأحجار الكريمة، ومطر صاخب من الماس، ثمّ، في اللحظة التالية، انهيار أحجار كريمة من كلّ الألوان، سابحة في الأضواء، وعدد لا يُحصى من الماسات ذات الأضلع المتألّقة، وكذلك أيضاً عدد لا يُحصى من عقود ماسيّة ثقيلة، وحليات نارية، ولآلئ. يبدو هذا السّيل الطوفانيّ من الأضواء وكأنّه يُغرق فجأةً كتفَي سارة وشعرها وملابسها: تقفز الأحجار الكريمة واللّآلئ حولها من كلّ مكان، داقّةً على رخام القبور، مفجّرةً شرارات فاتنة في شكل حزمات، وصولاً إلى التماثيل البيضاء، مصحوبةً بطقطقات حريق». يمكن لهذه الصفحة أن تقُدّم كشهادة على الذهان الهذيانيّ للثروات. نتخيّل أنّ الأب دو فيلييه دو ليل آدم

(1) فيلييه دو ليل آدم Villiers de l'Isle-Adam، أكسل *Axel*، ص 226–227.

Villiers de l'Isle-Adam قد قضى حياته مفتّشاً عن الكنوز. فما هو صدى الحياة الخياليّة التي يمكن أن يُعيدها ضجيج «شلّالات مرعدة مدوّية من الذهب السائل»، «تسيل في أسفل النهج المظلم؟»

بنفس الطريقة، يتخلّى حلم يقظة مُتهاون بسرعة عن المظاهر البلّورية للمِشْكَالِ، المفرطة في الحركة، المفرطة في العدد. ربّما لهذا السبب تُستعملُ كلمة مِشكال –وبأيّ تسرّع!– في المعنى الوحيد تقريباً الذي يكون فيه حَاطّاً من القيمة. ومن ناحيتي، لا أحبّ أن أثْلُبَ لُعبةً سَلَّتْنِي كثيراً. فبإمكانها أن تُعلّمنا مَفاتن اللحظة، وكلّ التغيّرات الجميلة السريعة للأضواء البلّورية. ولكن هذه تجارب لا يمكن للقلم أن يصفها. ولكي ينجح الكاتب في جعل قارئه يحلُمُ بكلّ قوى الخيال الماديّ، يجب عليه أن يولي عناية أكبر لحلم اليقظة البلّوريّ، حلم اليقظة أمام «ماسة مفردة».

ومن جهة أخرى يجب أن نحذر من أن يأتي اللّاوعي الاجتماعيّ، الذي يُراكِمُ الجشع الماليّ، ليُلوِّثَ اللّاوعي الطبيعيّ وأن نحذر من أن نرغب في الماسة حسب عدد القيراطات. ففي الحلم الأساسيّ للحجر اللمّاع –وهو حلم يبدو أنه أحد أكثر الأحلام بدئيّة عند كلّ الشعوب، إلى درجة يُمكننا معها أن نضع الحجر الكريم في مرتبة النماذج الأصليّة للّاوعي– يُحبُّ الحالِمُ ثروةً لا تُباع.

ومن المهمّ للغاية من جهة أخرى أن نُلاحظَ أنّ الحُلم العميق لا يبيع أبداً ثرواته. إنّه يَخْسَرها ما دام يعيش تحت ضغط وسواسِ فقدانها. إنّها تُؤْخَذُ منه. وأحياناً يَهبُها –ولكنّ ذلك نادراً ما يحدثُ، فالحُلم ليس مِعْطاء. وهو لا يَبِيعُها. يبدو أنّ الحلم العميق –أي الحلم الذي يتخلّى عن المستوى الاجتماعيّ من أجل المستوى الكونيّ– ليس من فئة المقايضة. يقول روبير دوسوال (Robert Desoille) (الحلم اليقظ والعلاج النفسيّ *Le Rêve éveillé et la psychothérapie*، ص 86): «إنّ جُلَّ مرضاي لا يُبْدُون أيّ رغبة في

التملّكِ عندما تظهر الصّورة المتواترة جدّاً للأحجار الكريمة»، ثمّ يُسجّل، كاستثناء، حالة «اكتسابٍ» يتملّك فيها المريض، المطبوع بشكل قويّ بتَثْبِيت شرجِيّ، مَاسَةً تعْرِضُ لِحُلم يقظته.

إننا نلتقي هنا بجدليّة الثروة التي تقابل بشكلٍ ما يقينات الحساب المصرفيّ بالقناعات الحميميّة للتَّمِيمَة.[1]

من جهة، هناك ثروة مُرقّمة جيّداً، واضحة اجتماعيّاً، تُسْعِدُ الرأسماليّ الواعي بقوّته الاجتماعية. إنّ مثل هذه الثروة قابلة للتبادل للغاية بحيث يمكننا أن نشفي بخيلاً ولو قليلاً بنُصْحِهِ بأن يُسدّد ديونه بمجموعة صكوك عوض أن يفعل ذلك بتبادل فِعْليّ للأوراق النقدية. فهو يُمضي؛ ولا يَحْسِبُ، عندها يكون الألمُ أقلّ وضوحاً، وبالتالي أقلّ حِدّةً.

ومن جهة ثانية، هناك تكثيف مذهلٌ للثروة، ثروة عجيبة ومع ذلك مُؤكّدة، ثروة ترتبط بكلّ أحلامنا. ففي الوقت الذي يجعلنا فيه المال أقوياء اجتماعيّاً، تجعلنا الحِلْيَةُ أقوياء حُلُميّاً. فالنقد والحِلْيَةُ لا ينتميان بكلّ تأكيد إلى نفس الطبقة النفسيّة. وإننا لنفهمُ أنّ بيع حِلْيَةٍ «عزيزة علينا» يمكنه أن يتطلّب تحليلاً نفسيّاً.

---

(1) ترتبط غريزة تملّك الحجر الكريم بحلم اليقظة البلّوريّ، الذي هو حلم يقظة حميميّ، يبحث عن الثروة لا في ما ظهر من الحجر الكريم بل في ما خفي، وما «خفي كان أعظم». وإنّنا لا نقول هذا من باب السخرية، كما جرت عادة استعمال هذا القول، بل إنّنا نعني حقّاً ما نقول، فالعظيم من الناحية الحُلُمية يكمن في اللاّمرئي لا في المرئيّ، في الباطن لا في الظاهر. فإذا كان الظّاهر المرئيّ يجعلنا أقوياء اجتماعياً، فإنّ الباطن اللاّمرئي يجعلنا أقوياء حُلُمياً. إنّ تمسّك اللاّوعي الطبيعيّ بـ«ممتلكاته» الطبيعية من الماسات والحجارة الكريمة لا علاقة له بتمسّك اللاّوعي الاجتماعي بثرواته التي يراكمها ضمن حسابات مصرفيّة، يصبح بموجبها المالك أقوى اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً. فإذا كان اللاّوعي الطبيعيّ شديد الحبّ لـ«ثروته» لأسباب هي في أوّلها وآخرها حُلُمية خالصة، فإنّ خوف اللاّوعي الاجتماعيّ على ثرواته المرقّمة مصرفيّاً، هو في الأصل خوف على فقدان سلطة واضحة اجتماعياً واقتصادياً. (المُترجم)

إذا كان الحجر الكريم يمسُّ المناطق اللّاواعية والعميقة، فهل علينا أن نندهش من أنّ بإمكانه أن يُكثِّفَ كلّ القوى الكونيّة لأحلام يقظة القوّة الإنسانيّة؟ فكلّ ما يمكن لإنسان أن يتمنّاه: الصحّة والشباب والحبّ والبصيرة، هناك أحجار كريمة لتحقيق أمانيه فيه. إنّ قطعة من البلّور تحمل معها البخت، وقطعة أخرى من البلّور تجعلنا نُحبُّ، وقطعة ثالثة من البلّور تحمينا من المخاطر. هكذا يَمْثُلُ البلّور كنوع من **التميمة الطبيعيّة**، دون تدخّل أيٍّ عرّاف. ومثلما يقول الشاعر شارل كروس[1] (Charles Cros): كلّ الأحجار الكريمة هي «تمائم بلا حدود».[2]

ولكن لنأخذ أقلّ الأحلام تبحّراً ولنرَ كيف يظهر البلّور عند حالم بسيط كقطعة صغيرة من **المكان-الزمان الحُلُميّ**.

يُطلِقُ بشأن ماضيه أحلاماً لامتناهية. فمن أين يأتي؟ وما هي حكايته؟ وما هي الذكريات التي يحتفظ بها من العصور الغابرة؟ أيُّ حميميّات يُخفيها للكائنات التي حلَمت بفضله؟

في الوقت الرّاهن، الحِلْيَةُ هي حُضورٌ، شهادة وفاء وحارسة له.

إذا كان للحجر الكريم ماضٍ ثقيل، أفلا يكون له مستقبلٌ؟ لأيِّ عالَمٍ يَنذُرُنا؟ الأدب مليءٌ بحكايات الأحجار الملعونة، الأحجار المُجرمة.

---

(1) شارل كروس Charles Cros، **الخيمياء الحديثة** *L'Alchimie moderne*، في **قصائد ونصوص نثريّة** *Poèmes et proses*، ص 262.

(2) كان سيسهل علينا أن نضخّم الفصل الحالي بالتذكير ببعض التأثيرات الكواكبيّة أو التميميّة التي غالباً ما يأتي ذكرها في كتب عصر النهضة. ولكنّنا لم نُشر إليها إلّا نادراً لكي لا نُسهب في الحديث في موضوع ليس موضوعنا وينبغي أن يُعالجه مبحث في رمزية الأحجار الكريمة. إنّ مهمّتنا تختلف بالتحديد عن الرمزية المتعالية. وهي تتمثّل في وضع نوع من الرمزية المُحايثة، نوع من الرمزية الساذجة، مبيّنين أنّ بإمكان صور بسيطة جدّاً أن تثير أحلام يقظة منظّمة وحقيقيّة، دمغات حُلمية حقيقيّة تطبع الحالِمَ بعمق.

ولكنّ هذه الملاحظات السريعة يمكنها أن تبدو مبتذلة للغاية. هي مبتذلة لأنّها عامّة؛ ولكنّ بإمكان كلّ ملاحظٍ أن يجد بلا عناءٍ أرواحاً تلعب فيها أدوراً محدّدة وأدوراً مصيرية. سنقوم باقتباس وثيقة من كتاب قديم، وثيقة على درجة عالية من الوضوح، تتلقّى فيها الزمنية المطبّقة على الحجر الكريم تحليلاً خارقاً للعادة. كتب بورتا (Porta): «تتلقّى الأحجار الكريمة تأثيرها الأكبر من السماء وتربطه بها، إذا قيمَ بنحتِها في اللّحظة والسّاعة المحدّدتين... ذلك أنّها تتحرّك آنئذٍ أكثر، وتُصبحُ عملياتها أكثر نشاطاً، وبأكثر بساطة تعبّر أشكال الكواكب عن نفسها فيها[1]».

حُلْمَا يقظة يأتيان للتوحّد هنا: أوّلاً حلم يقظة التأثيرات الماديّة التي تطبع مادّة معيّنة على علاقة بكوكب مخصوص، ثمّ حلم يقظة الخصائص الرياضية للسّماء التي تطبع مادّة معيّنة على علاقة بمجموع الكواكب. فمثلما نُحدّد الطالع الفلكيّ لكائن بشريّ في اللّحظة التي تعطيه فيها الولادة هيئته، يجب أن نُحدّد الطالع الفلكيّ للحِلْيَةِ في اللّحظة التي يُعطيها فيها نحّات الأحجار الكريمة شكلها الهندسيّ. يجب على العامل أن يحلم بنور الحجر الكريم وبنور السماء في نفس الوقت. يجب عليه أن يوحّد أعماق المادّة بأعماق السماء. يجب عليه أن يضمّ علامات السماء إلى أثر المادّة.[2]

في مثل هذه الأحلام اللّانهائية، كيف لا يمكننا أن نُحسّ بالتحدّدات التضافريّة للّاوعي وهي في حالة فعل؟ وبطريقة دقيقة جدّاً، ثمّة هنا تحدّد

(1) جان–باتست بورتا Jean-Baptiste Porta، **السّحر الطبيعيّ** *La magie naturelle*، الترجمة، ليون، 1565، ص 487.

(2) سجّل ك. غ. يونغ، عند باراسيلس، أهمية توازي القوى النفسيّة والقوى الماديّة. ويبيّن أنّ الخيمياء هي مشهد أخلاقيّ. ويوضّح بالتحديد موقف الذهن الذي يتكوّن في دراسة للكون. وليس مفهوم باراسيلس «confirmamentum» على غير علاقة **بالسّماء** (*le firmament*). ويُترجم يونغ عن طيب خاطر كلمة «confirmamentum» بـ«التكيّف (*Angleichung*) مع السّماء».
(ك. غ. يونغ، C. G. Jung، **باراسيلسيّات** *Paracelsica*، زوريخ، 1942، ص 90).

تضافريّ كواكبيّ؛ فالكواكب تفعل إن صحّ التعبير مرّتين: بفضل مادّتها الفردية وبفضل تجمّعها. فالجوهريّ الذي يُعطي لحِرْفته كلّ القيم الكونيّة سيختار الحجر الكريم بناء على الكوكب المُهيمِن وسينحتها في توافق مع الخصائص المُهيْمِنَة. هناك حقّاً تركيبيّة بين المُتَكَوْكِب والبلّوريّ. تأتي هنا رياضيات الأضلع ورياضيات كوكبات النجوم لـ«ترمز» على هذا النحو؛ تأتي لتتجمّع مثلما تجمّعت من قبلُ مادّة كوكب معيّن بمادّة حجر معيّن.[1] إنّ الحجر الكريم الذي يُعَدّ في لحظته الصحيحة من لدُن حِرفيّ الحجر الكريم هو إذن حجر تنجيميّ حقّاً. وهو تنجيم منحوت في مادّة صلبة، عُقدة من القَدَرِ مشدودة بعناية في نفس اللّحظة التي ينشدّ فيها القَدَرُ إلى ولادة معيّنة، عندما يُحرّر الفنّان الحجر الكريم من شوائبه. إنّ الحجر يُثبّتُ طالعاً فلكياً. وهو يضمن بفضل حجمه التنجيميّ القُدرة على نقل طالع فلكيّ. على هذا النحو تكون تركيبة بين الطالع الفلكي والتميمة. فأيُّ أحلام يقظة عجية تلك التي تكون فيها المادّة البلّورية لحظةً وفي نفس الوقت خلوداً! تكتُب الكونتيسّة دونواي

(1) إذا ما تابعنا ببعض الانتباه بحوث علم النفس الحُلُميّ، والتفسيرات المتسرّعة جدّاً لفيلسوف مثل جورج سوريل Georges Sorel حول نحّاتي الأحجار الكريمة فإنّها ستبدو غير كافية بالمرّة. «أعتقد، يقول جورج سوريل (في منفعة البراغماتيّة *De l'utilité du pragmatisme*، ص 198)، إنّ الأجسام المضلّعة المنتظمة قد اخترعَها نحّاتو الصخور الصلبة الذين أردوا إبداع أشكال يستطيع العقل أن ينظر إليها باعتبارها أكمل الأشكال التي يمكننا استخراجها من الموادّ النبيلة على وجه خاصّ؛ وقد سبقت تلمّساتهم بكلّ تأكيد وبأشواطٍ استدلالات علماء الهندسة؛ وإنّنا لا نرى الأسباب التي كان من الممكن أن تكون لهؤلاء في أن يطرحوا مسائل صعبة جدّاً وعديمة الفائدة تماماً كتلك التي يُعالجها إقليدس في كتابه الثامن إن لم يكن عليهم أن يفسّروا اكتشافات مشهورة». لا يفكّر سوريل إلّا في اصطناعية الذكاء الإنسانيّ؛ وهو يستبعد أيضاً على هذا النحو التفكير الهندسيّ الخالص والقوى الحُلُمية في نفس الوقت. على الرغم من ذلك كتب هو نفسه: «لقد كانت الأحجار الصلبة ذاتها مُحاطة بدرجة من الإجلال إلى الحدّ الذي يُقال معه إنّه سيكون من التدنيس أن يُنحَت الياقوت». وإنّه لمن المُدهش جدّاً أن نرى اعتقاد سوريل يُسجَّل بسرعة كما لو كان حدثاً لا يُناقَش: فبعد بضع صفحاتٍ يكتب دون أدنى حجّة: «لقد اخترع نحّاتو الأحجار الرقيقة الأجسام المضلّعة المنتظمة..».

وهي تحلم داخل متحف مصري (الهيمنة *La Domination*، ص.238): «إنّ الجُعُل الربّانية هي قطرات من القرون الزرقاء، وفيروزات دافئة منحونة».

ولكنّ صفحة بورتَا تظلُّ استثنائيّة، وإنّه لبواسطة **التأثيرات المادّية** خاصّةً يُوطّد الخيميائيّون مُشاركة الكواكب في آثار الحجارة. في هذا المعنى، معنىً خيال ماديّ حقّاً، سنبلور الملاحظات التالية.

4

لنرَ الآن بالتفصيل كيف تستطيع خيالات من أنواع مختلفة، متأثّرة بالعناصر الأخرى للخيال الماديّ، أن تتداخل مع الخيال الأرضي للمادّة البلّورية. فنحن نعترف أنّه لا وجود حقّاً لحجر كريم أرضيّ فقط. ففي مملكة الأحلام، تتأثّر البلّورات دائماً بمشاركات للعناصر الأخرى، للنار والهواء والماء.

وفي الواقع، تكون الأرض في أحلام النفسيّة الأرضية، مُظلمة وحالكة، رماديّة وباهتة: الأرض تُرابية. يطلبُ الانخراط الخياليّ في مادّة معيّنة أوّلاً من الخيال إثباتاً هو بشكل من الأشكال تحصيل حاصل يربط على الفور الاسم بالنعت. يجب على المادّة أن تُحقّق صفتها، وأن تجعلنا نعيش تملّك ثراءها الخاصّ.

ويجب الحفاظ على هذا الثراء بكلّ فعّالية، وتركيزه بكلّ حميميّة. يعتبرُ كيميائيّ من القرن السابع عشر، يحلم بحياة الأحجار الكريمة، أنّ هذه الحياة في خطر باستمرار. فبالنسبة لغيّوم غرانجيه Guillaume Granger (**مفارقة كون للمعادن حياة** *Paradoxe que les métaux ont une vie*، 1640، الفصل 3) للأحجار «طريقتها في الحفاظ على نفسها بفضل ثراء الأشياء الصديقة ونفور

الأعداء». على أكثر البلّورات صلابة أن يُحافظ بصورة فعّالة على صلابته.

وإذا أردنا أن نفهم جيّداً فكرة التأثير الماديّ، فلا بدّ أن ننظر إليها في كلّ قوى فعّاليتها. كما يجب أن نلاحظ جيّداً، بصورة خاصة، أنّ تأثير الكواكب، لا يُتلقّى بشكل سلبيّ من هذه الموادّ الجميلة والقوية التي هي الأحجار الكريمة. فالمعدنيّ يجذب حقّاً الكواكبيّ. ولا يقوم هذا الجذب الخياليّ إلّا بتحقيق إرادة الإثراء. إنّه قانون أساسي لخيال المِلْك، وخيال المُلْك يتجاوز باستمرارٍ يقينيّة المِلْك. والمُلْك ليس إلّا ظلّاً إذا لم تكن له يقينية الأوهام. فكلّ مذهب للمُلْك يتكثّف في القناعة في أنّ كلّ ثروة تدعو الثروة، أنّ كلّ ثورة «تُرَسْمِل»، بصورة فعّالة، وعلى نمط الفوائد المركّبة، أكثر القوى تنوّعاً.

تكمن ميزة الدراسات حول الخيال الماديّ في كونها تقدّم هذه الموضوعات بسذاجة. هكذا يجذبُ الرّاتنج، في نظر بركليBerkeley، أشعة الشمس؛ وهو ليس تحت تأثير الشمس فقط، بل إنه يُخزّن بشكل فعّال كلّ التأثيرات، وكلّ القيم. إنّما هذا حلم يقظة سويّ، وبإمكاننا أن نقدّم له بيسر أمثلة عديدة. وعلى الرغم من أنّ الراتنج يسيلُ، فإنّه كائن ناريّ. لا فقط لأنه يحترق مُفرزاً روائح لانهائية، بل ولأنّه أيضاً كائن صيفيّ، قوّة شمسية، ذهب نباتيّ، تحوّلٌ للذهب الشمسيّ وللذهب الأرضيّ. وتظلّ كلّ هذه القوى المُخزَّنة في ماء القطران، ترياقاً ماديّاً للخصم الكبير لفكرة المادّة.

ولكن ربّما كانت الموادّ الصلبة، تحديداً، هي المجال الذي تُمارَس فيه فعّالية الخيال الحركيّ للتأثيرات الكواكبيّة بالشكل الأكثر تميّزاً. وهكذا، فإنّ التأثيرات الكواكبيّة، حسبَ بورتا، تدخل بصعوبة في الأحجار الكريمة. ولكن، وبفعل هذا الدخول الصعب ذاته، فإنّ التأثيرات، وبمجرّد تقبُّلها لها، تظلّ راسخة فيها، وبشكل أكثر صلابة من أيّ مادّة أخرى (مرجع سابق، ص 471): «ومهما تبدُ متمنّعة في تلقّي أُعطيات السّماء، فإنّها إذا ما

تلقّتها أمسكتها واحتفظت بها أطول ما يمكن؛ وهو ما يبدو لي أنّه يُعجب يامبليكوس[1] (Jamblicus)».

ربّما يمكننا أن نفهم بطريقة أفضل هذا التخزين للتأثيرات داخل مادّة صلبة إذا نحن أعطيناه صورة أدبية للصلابة المُكتسبة. ولن نؤكّد أبداً بما فيه الكفاية على هذا التوازي للصّور الماديّة والصّور المعنويّة. بشكل طبيعيّ تُحاكي مجموعة صور الإرادة الصّورَ الماديّة. على هذا النحو كتب نيتشه (Nietzsche) في **الفجر** *Aurore* (الفقرة 541): «كم على المرء أن يتحجّر – أن يصبح صلباً، ببطءٍ، ببطءٍ مثل حجر كريم– وأن يظلّ أخيراً هنا بهدوء، ملتحماً بفرَح الأبديّة!».

ولكن دون أن نشدّد أكثر على هذا النزوع للحلم الماديّ ليتملّك بشكل نهائيّ – إلى أبد الآبدين– قيَماً، سنعمل على دراسة تملّك القيم الأكثر تنوّعاً.

5

لكي تُضاء الأحجار الكريمة بكلّ قوّة، ولكي تتلقّى أضواء صافية تماماً، يجب عليها، وبأسلوب الخيال ذاته، أن تُشارك في أكثر القوى حُلماً، وفي العناصر الثلاثة الأخرى الأكثر حُلُمية بالمعنى الدقيق للكلمة، والأكثر إثارة للحلم بالمعنى الدقيق للكلمة أيضاً. سنقوم بفحص هذه المشاركات على التوالي: الهواء، النار، الماء حتّى نبدأ بأصعبها. وسنتموضع بالإضافة إلى ذلك في أغلب الأحيان من زاوية نظر الخيال الحديث، ولن نستشهد إلّا بنصوص يستطيع الخيال في الوقت الرّاهن أن يُحييها من جديد. ولكي ندرس المشكل على امتداد تاريخه، ينبغي كتابة موسوعة في الخيمياء.

---

(1) اسمه عند الفرنسيّين جامبليك Jamblique، ولد نحو 250 م. في سوريا وتوفّي نحو 330: من أعلام الأفلاطونية المحدثة بين اللّاتين. (المُراجِع)

ما إن تُفتح عُلبة الجواهر التي تُخفي الياقوت الأزرق، حتّى يطير خيالنا الهوائيّ نحو السماء الزرقاء. ويبدو أنّ زُرْقَةَ السماء بكاملها هي التي تأتي لتُستَغْرَقَ في هذا الحجر. إنّ الزرقة هي بالفعل وبصورة بدئيّة لون هوائيّ. وضمن نظام الصّور، هي تنتمي إلى السماء، قبل انتمائها لشيء آخر. يبدو أنّ فضاءً ضخماً يلج أو ينغلق في نوع من الفضاء لا أبعاد له أو، حسبَ العبارة الجميلة للوك ديتريش (Luc Dietrich)، «في عمق بلا فضاء». هكذا يبدو لنا الياقوت الأزرق أكثر الأحجارة الكريمة شساعة.

إنّ أبيات لانتسا دل فاستو (Lanza del Vasto) والشرح الجميل الذي يُعطيه لها لوك ديتريش، ستجعلنا على الفور نعيش مُشاركة السماء في الحجر الكريم المحدود بكلّ صرامة[1]: «الجوهرة هي النقطة التي يمّحي فيها تعارض المادّة مع النور. إذ تستقبل المادّة النورَ في صميمها وتكفُّ عن أن تعكس الظلَّ... إنّ قطعة الفحم الحجريّ التي يحوّلها سِحرُ النار والصبر الجوفيّ الطويل إلى ماس تُدرِكُ صفاء النبع والنجم. أمّا الروح فترى فيها الكمال الذي تنزع إليه يلمعُ؛ فيجد مشكل إنسانيّ فيها حلّه عبر تشابهات كواكبيّة:

«أيّها الكوكب القريب، أيّها النور الذي ألمس،
أيّها الحجر الذي يحيا، أجب نظرتي،
أيّتها الصرخة السرّية، أيها الوَجْدُ المحسوس، يا مهداً
يهجع النهار فيه ويتأمّل على انفراد،
ألا ذكّرْ بما يقع، أشِدْ بهِ، امحُه
واحضنّي، يا عمقاً بلا فضاء».

إنّ فضاء السماء والفضاء الداخليّ يذوب أحدهما في الآخر. لقد تجسّم

(1) لوك ديتريش Luc Dietrich، نقوش ورسوم *Ciselures et dessins*، وكذلك: البيرينيس *Pyrénées*، ص 540.

النور. بفضل حلم اليقظة هذا، يُربَطُ النعت «سماويّ» بالمادّة. لقد محَا الحلم المجسّم، بشكل من الأشكال، تناقض الظلّ والضوء.

ألا يُمكننا أن نقارن بين أحلام اليقظة الشعرية هذه وجهود الجدل الهيغلي؟ إن البلّور، بالنسبة لذهنٍ هيغليّ، هو جسم يقبل الخارج في داخله. فالنور الممتدّ للفضاء الجميل يُجابَه بالرفض أولاً من قبَل الجسم الكثيف. فلا يسمح الجسم الكثيف بالكشف عن أيّ شيء من حميميّته. ولكن يبدو أنّ التبلّر، بطرده لخبائث المعادن، يؤسّس لكيانٍ لم يعد له ما يُخفيه: «إنّ الجسم الفرديّ هو، والحقّ يُقال، مظلم أوّلاً. فهنا وبصورة عامة يكون تعيين المادّة المجرّدة التي تكون لذاتها. لكن في المادّة التي يُقام بتشكيلها، ثمّ تفريدها من بعد بفضل الشكل، نرى هذه الظلمة وقد اختفت».[1] فالبلّور، وبفعل فردانيته الشكلية ذاتها، يُصبحُ على هذا النحو «وسطاً للنور». أنموذج كبير لاتّحاد الصّور والأفكار. إذ يبدو أنّ نور النهار ونور الفكر يأتيان ليتّحدَا داخل الحجر الشفّاف. يُساعدُنا البلّور على فهم المادّة. إنّنا نجد، بشكل تجريديّ وبشكل ماديّ، الحجرَ مُضِيئاً. فكلّ هذا الصفاء الباطنيّ يُتيح لنا فهمَ المادّة. ها نحن في مركزٍ فيه الأفكار تحلُمُ والصّور تَتأمّل. إنّ الحلم يعرف إذن، هو الآخر، كيف يقوم بتجاوزات. فهو يقوم هنا بتجاوز اللّون حتّى لا يحتفظ إلّا بالصفاء. إنّ سماء صافية وفسيحة تمتدُّ داخل الياقوت الأزرق الذي يحلمُ.

عندما يكون نور الحجر أقلّ رقّة، عندما يتلألأ الحجر، فذلك يعني أنّ المشاركة الكواكبيّة هي التي تتحدّد لا المشاركة السماوية. فالرباط على درجة من القوّة، بحيث يكون من المستحيل، على بعض أحلام اليقظة، أن تتأمّل الماس دون أن تُفكّر في الليل. فعلى مستوى أحلام اليقظة، يُعَدُّ التلألؤ ظاهرة

(1) هيغل، فلسفة الطبيعة، مرجع سابق، ترجمة فيرا، ج 2، ص 17.

من ظواهر الظلّ. والماس، في أسلوب جوليان غراك (Julien Gracq)، هو «جمال مظلم». إنّه أنموذج إرادة في السيطرة. الماس نظرة تُنَوِّم مغناطيسيّاً. إنّه حجر قوّة النظرة. وسنعود إلى هذه النقطة عندما ندرس مشاركة النار. فلا نفكّرنَّ الآن إلّا في القوّة الكونية للماس، في قيمته التنويمية المغناطيسية.

لكي يُخلقَ، قام الماس بتركيز قوى الأرض والسماء. ويضع ريمي بلّو (Remi Belleau) في أبيات شعرية صراع المغناطيس والماس، اللذين يُحلَم بهما باعتبارهما متناقضين. مثال جميل للعب خياليّ بين الاستعارة والواقع: فالماس يجذب الأنظار والمغناطيس يجذب الحديد. وتجعل الأسطورة من هذين «المنوِّمين المغناطيسيّين» قوّتين متعاديتَين:

«هل أقول الشيء غير القابل للتّصديق،
شيء هو حقّاً مرعب،
لقوّة الماس،
المُعَانِد لنقيضه،
والذي يصارع كمثْلِ خصمٍ
قوّةَ المغناطيس وفعّاليّته؟»

(ريمي بلّو، ص 44).

لكن هل هناك من لا يزال يعتقد أنّ الماس (Diamant) والمغناطيس (Aimant)، قد اعتُبِرا، بمثابة النقيضين العنيفين، لا فقط بسبب ما بين اسمَيهما من جناسٍ غير تامّ، ولكن أيضاً بسبب خيال القوى؟[1]

(1) يرى أغريبّا Agrippa (ص 39) أنّ «الماس يمنع المغناطيس من جذب الحديد». وهناك شاعر آخر يحلم باشتقاق آخر. كتب فيكتور إميل ميشليه Victor-Émile Michelet عن الماس diamant: «ليس هناك أيّ مادّة يمكنها أن تخدشه، وليس هناك أيّ عاطفة يمكنها أن تخترقه. إنّه يعيش في المعقوليّة الخالصة، ميّت الإحساس... لا يقبل ترويضاً، ولذا كان يسمّيه القدامى الحجر الصّلب *Adamas*. ونسمّيه أيضاً الماسة المفردة solitaire» (أبواب البرونز *Portes d'airain*، ص 125).

بإمكان هذا المبحث للقوّة الكونيّة للماس، للحجر الذي يُكثّف قوى عالم معيّن، أن يُعطينا عناصر دراسة للمنطقة النفسيّة الوسيطة بين التجربة والخيال. ولكنّ المشكل يستعصي على الإدراك الواضح وذلك لأنّ الإفراط في الاستعارات ذاته قد أنهك الاعتقادات الساذجة. على هذا النحو، ينقل لنا كاتب من القرن السّابع عشر، إثر الكثيرين غيره، الأسطورة التالية (رينيه فرانسوا، مرجع سابق، ص 177): «إنّ الماس الذي يمكنه، يقول بلينيوس، أن يُقاوِم أكبر قوى العالم، ويُقاوم الحديد والنار، يرخي قبضتيه ويستسلم لِدَم التَّيس، شريطة أن يكون قد استُخرِجَ من الحيوان للتوّ وأن يكون ساخناً تماماً». ولكنّ الكاتب يُضيف: «هذا موضوع سخرية في باريس، فلنعدّه مجرّد حكاية، ويجب عدم الإفصاح عنها أمام الصحبة الرّائقة». على مثلِ هذا التنبيه أن يُقنعنا بالأحرى بأنّ هناك نشازاً أيضاً في كتابته. لقد قُدَّ العالمُ على هذه الشاكلة بحيث نمنع فيه عن طيبِ خاطرِ الضحكَ على فيلسوف يدرُسُ بالتناوب العقل والصّور: فإذا كان عقلانيّاً، أفلا يجبُ عليه أن يتحلّى بالجدّ وبالحزم وبرجاحة العقل؟ وإذا أراد دراسة الحُلُمية، فكيف يُمكنه أن يتجاسر على التخلّي عن الحماسة ويهجُرَ الأسلوب المُلْهِم؟ وعلى الرغم من ذلك هناك العديد من المُشكلات المتوسّطة! فغالباً ما تكون العقلنة (rationalisation) نقيض العقلانية (rationalité) وغالباً ما ينتقل الخيال من النبرة المُقتنعة نحو النغمة المازحة. ففي المثال الذي قمنا بنقله، نرى حكماً مسبقاً محمّلاً بالأصداء يتجلّى في شكل دعابة. فلو كانت خطّتنا تكمن في مراكمة أمثلة من هذا النوع، لكان باستطاعتنا أن نبيّن أن للضّحك غير الخبيث دائماً آثاراً تحليلية نفسية. حتّى في ميدان المعرفة العقلانية، نفهم بصورة أفضل عندما نكون قد ضحكنا بصدق من أخطائنا الشخصيّة.

ليس هناك صورة أكثر شيوعاً من صورة نيران الماس، وليست هناك مُشاركة ماديّة أكثر عفوية من مشاركة الحجر الكريم في النار البدئيّة. ويبدو لنا أنّه من عديم الفائدة أن نقدّم لها أمثلة على الشاكلة البسيطة. فصورة البلّور الذي «يقذف النار» هي بشكل من الأشكال صورة طبيعية. سنكتفي إذن ببيان كيف عولجت هذه الصّورة من قبَل الاستعارات، وكم عملَ الخيال على تقويتها حتّى تجاوزت كلّ حدّ.

يبدو أوّلاً أنّ الخيال الذي لا يضيق ذرعاً بثراء موضوعاته يُفرط بيُسْرٍ في تزيين أبطاله بالحُليّ. فالخيال الأدبيّ يُسرفُ في التزيين. فالناس يضعون في الرويات حِلى أكثر ممّا يضعونها في الحياة. هذه «نجمة» من نجمات السيرك كما يراها غوستاف كان[1] (Gustave Kahn): «ثعبان من الياقوت الجمريّ يتحطّم بين نهديها؛ وحجر عين هرّ ضخم في رقبتها تعكس أسحاراً في الضباب الحليبيّ الصباحيّ فوق الأودية، ونار حمراء صافية وبعيدة بمثابة خلفية كأنّها روح حجر كريم». مثال جميل من النعوت الكونيّة المتراكمة: ماء، حليب، ضباب، نار. مثال جميل أيضاً من التناقضات العزيزة على الثراءات الخيالية: نهر ومجْمرة. كلّ هذا على صدر فارسة! إنّ للرمزية عيوناً كبيرة.

بإمكان الأحجار الكريمة أن تصبح صور حُزمة من النيران المتعدّدة الألوان. في الفُلْك *L'Arche*، يصف أندريه أرنيفيلد (André Arnyvelde) بهذه الكلمات انخراطه في حُزمة من اللّهب والأضواء في «احتفال كونيّ»[2]: «نشوان كنت وبلاَ حدود، يتلاعب بي مدُّ النار وجزرها، وأتلاعب بها، نور، مع هذه العاصفة من الأحجار الكريمة، أحسبت بنفسي أسيل، أتوهّج،

(1) غوستاف كان Gustave Kahn، القرص الشمسيّ *Le cirque solaire*، ص 50.

(2) أندريه أرنيفيلد André Arnyvelde، الفُلْك *L'Arche*، ص 38.

أتألّق في فيض من الأشعة الخلّاقة، من الألوان ومن الفضاء..». أن يكون الحالم مُتلاعِباً ومُتلاعَباً به، قاذفاً ومقذوفاً، تلك حجّة بيّنة على كونه يُشارك في تدفّق اللّهب المنبعث من الأحجار الكريمة. يجب ألّا ننسى أنّ النار تستمد قيمتها في هذه الصّور من حركتها بالخصوص. فهي مُسرِّعٌ عند المُتخيَّلِ وعند المُتَخَيِّلِ في آن واحد. فكلمة احتدام تُخاطب كلّ الحواس.

شأنه شأن كلّ احتشاد للألوان الفاقعة والعديدة، تتّخذ الأحجار الكريمة المجمّعة حركات، واندفاعات. يبدو أنّ هذه النيران الألف السّاكنة في الأحجار الكريمة تمهّد لصورة العصفور الطنّان، صورة طائر الفردوس، الذي غالباً ما يُقارن بالحليات الطائرة. ينقل جول دوهيم[1] (Jules Duhem) أسطورة حُكَماء الهند الذين يرتفعون عالياً بقوّة الأحجار الكريمة ويُضيف: «قدّس الماليزيّون قديماً طائر الفردوس... الذي كانوا يُسندون إليه مُهمّة قيادة أسراب طيور الفردوس الزمرّدية وحمايتها». وأخيراً «يُعطي الريش القدرة على الطيران للعرّاف الذي يحمله». تتجمّع الأساطير حول واقعة بسيطة وترتبط بها: ألوان النار تطير. تُفرقِع. في الكثير من الصّور تبدو الشراشير البنغاليّة وكأنّها تكسّر في طيرانها بلّورات. وقد جدّد أندريه بروتون (André Breton) هذه الصّورة: «ماسة قابلة للانقسام إلى العديد من الماسات اللّازمة لتسمح لكلّ الشراشير البنغاليّة بالسباحة».[2] إن البلّور، بالنسبة للشاعر، هو أيضاً ضرب من هيمنة صوتية على الكون، وكتب بيار جان جوف (Pierre-Jean Jouve) الذي يعرف كيف يستمع للأبيات الشعرية، في السكون الهادئ:

(1) جول دوهيم Jules Duhem، تاريخ أفكار الطيران قبل مونغولفييه *Histoire des idées aéronautiques avant Montgolfier*، ص 44.

(2) أندريه بروتون André Breton، المسدّس ذو الشعر الأبيض *Le revolver à chevéux blancs*، ص 143.

«الشيء يرتعد وإننا لنسمع
غابات البلّورات تتشكّل

....

تبدأ الموسيقى التي لم تُسمع من قبل قطّ في العزف».

(الفردوس المفقود. حركة، ص 20.)

(*Le Paradis perdu. Mouvement*)

هذه الأصوات البلّورية، يسمعها التأمّل الهادئ. يبدو، لبعض الأرواح **المتوتّرة**، أنّ البلّور يُحَسُّ به في **توتّراته**، كمادّة ستنفجر، كمادّة تختزن في خلاياها ناراً مدمِّرة. أمّا بالنسبة لكاتب مثل دانونتسيو، فإنّ البلّور هو بمثابة ألَمٍ حادّ متأهّب لتحطيم القلب.[1] في **ربّما نعم، ربّما لا** *Forse che si, Forse che no* (الترجمة، ص 270) قطع من النضيد تلمع إلى درجة تبدو كأنها «تُطقطقُ كبقايا حصاد مشتعلة...، حصَيات متكلّسة تتألّق ببياض حادّ كصرخة مختصرة».

من زوايا نظر متعدّدة، **الفينيق**، الذي هو طائر النار، هو كتلة من **الأحجار الكريمة الطّائرة**. ويَصِفُهُ أحد الكتّاب «من خلال ريشه المبرقش الأرجوانيّ المضاعف التذهيب». فالصّورة تتلقّى من اللّاوعي **فائضاً من التلوين** (*surcoloration*) لتخضع لقانون **التحدّد التضافريّ** (*surdétermination*) للثروات. لا يكفي إعطاء اللّون، بل لا بدّ من **الألق**، هذا الألق وهذه النار المركّزين في الأحجار الكريمة.

ولكي نبرهن على هذا التقارب: أحجار كريمة-طائر الفردوس-الفينيق، لنبيّن كيف يتكلّم أحد الكتّاب عن طائر الفردوس[2]: «لا يجد طائر الفردوس، الذي هو كمثّلٍ لعبة خالدة لتموّجات الهواء، من ملجأ آخر غير

(1) دانونتسيو D'Annunzio، **المدينة الميّتة** *La ville morte*، الترجمة، الفصل 3، الترجمة، ص 190.

(2) فاردينان دوني Ferdinand Denis، **العالم المسحور** *Le monde enchanté*، ص 150.

نفخ الرياح، ولا يجد غذاء آخر غير طلٍّ سماويّ. إنّ الطبيعة، التي زيّنته ببريق الزمرّد وبالأشعّة الذهبية للزبرجد، لم تمنحه غير جناحين، كما لو كانت تدعوه إلى غراميّات سماوية يجب على الأرض ألّا تُدنّسها أبداً... وقد صنعت الطبيعة، تحت جناحيه الغزيرين المُذهّبين، عُشّاً دافئاً من الريش، وفي الهواء، الذي يجب عليه ألّا يُغادره أبداً، ربّما إلّا لكي يموت، كان الطائر الصغير يتحاشى، مثل الفينيق، الأشعة الأولى للشمس».

وهكذا فإنّ الأحجار الكريمة هي بمثابة لهب متعدّد الألوان، لهب متّقد، لهب متطاير. نار حميميّة تحرّكه، مُعِدّةً استعارات الحياة.

على الدراسة الكاملة للنيران الخيالية في الأحجار الكريمة أن تجتاز كامل الطّيف بدءاً من الصُّفرة وصولاً إلى التألّقات، بدءاً من «الزبرجد، ثُليْجات الخمور المعتّقة التي غيّرت ألوانها»، مثلما يقول شارل كروس Charles Cros[1]، وصولاً إلى الياقوت الأحمر المُتّقد. ولكن إنّما بالنظر إلى الياقوت الأحمر يمكننا أن نقيس بالشكل الأفضل شدّة انطباعات النار. إنّ أدنى اصفرار هو على الفور حكم حاطٌّ من القيمة، وفي مقابل ذلك يستدعي الألقُ القليلُ اللّمعانِ ثناءاتٍ بلاَ حدٍّ. فلنعطِ بعض الامتداد لهذه الأحكام القيمية، لأحكام الاحتدام هذه.

عندما نكون، في مؤلّفنَا الثاني حول الأرض[2]، قد بلورنَا رؤانَا حول تقوية حدّة الكيفيّات والألوان (tonalisation)، سينبغي علينا أن نعود من جديد إلى كلّ الانطباعات التي تعطي قيمة للأحجار الكريمة. ولكن لنرَ، من الآن، اشتغال القيم، وهو في حالة فعل، يقود بالتناوب إلى المبالغة في احترام الأحجار الكريمة وإلى ازدرائها. وبصورة خاصة، إنّ الخيال الذي يهبها عضواً

---

(1) شارل كروس، الخيمياء الحديثة، مرجع سابق، ص 262.

(2) أي الأرض وأحلام يقظة الرّاحة، وتصدر ترجمته في هذه السلسلة أيضاً. (المُراجِع)

ذكرياً يدّعي ببساطة أنه يقيس احتدامها ونارها.[1] على هذا النحو يُحلّل أحد الكتّاب القوى الإشعاعية للياقوت الأحمر: «للياقوت الأحمر الذكر بريق أكبر، ولون قُرمزيّ قانٍ أكثر من الياقوتة الأنثى القاتمة، الكئيبة، المصفرّة، وذات اللون القرمزيّ الفاتر والواهن[2]». إنّنا نُدركُ اشتداد حدّة اللّهب الأحمر للياقوت الأحمر وهو في حالة فعل. من حقّ القارئ الحديث أن يقرأ النعتين «قانٍ» و«واهن» كما لو أنّهما يتوافقان مع حالتين قامت بتحديدهما استعارتان فاقدتان للحياة. إنّ مثل هذه القراءة، بتفاديها المشاركة، تمنع نفسها من معرفة القيم الحُلُمية، والكيفيّات المقوّية. ومثلما يعمل الخيميائيّ حتّى يتحصّل على لون جميل، يحتاج الحالم بالحلية إلى ياقوت أحمر قانٍ. وفي الواقع، يجب الحكم على القيم الحلمية للياقوت الأحمر من خلال جدليّة للحدّة وللوهن. ولا بدّ أن نعيشه ونحن نقوّي من حدّة (en tonalisant) الجهة الذكورية ومن الجهة الأنثويّة أو نحن نلطّف منهما (en adoucissant).

إنّ من يتأمّل وهو يُشارك، في اتّجاه حركيّة التألّق المتزايد، يرى لهب الياقوت الأحمر وهو يخرج من الحجر الكريم[3]. ويضيف كاتبنا: فالياقوتة الوردية (balais) (تعني *Baleno* بالإيطالية «برق») «نتعرّف عليها عندما يندفع منها لهبٌ بنفسجيّ إلى الخارج مثل لمعان صاعقة ذات رأس، وبرق قرمزيّ». لا بل إنّنا نجد حتّى في كتاب هو وصفيّ فحسب مثل كتاب

---

(1) ومع ذلك، هناك حالات يصل فيها الخيال إلى الحدّ الأقصى من صوَره. إذ نقرأ عند غيّوم غرانجيه Guillaume Granger (مرجع سابق، الفصل 10): «ما فتئ رووس Rueus، العلّامة الطبيب، يؤكّد هذه الخاصيّة الماسيّة من خلال الحكاية التي يحكيها عن قطعتي ماس، كانتا في حوزة السيّدة دو هور، سليلة آل لوكسمبورغ المبجّلين، وكانتا متوارثتَين في أسرتها. هاتان الماستان كانتا تُنجبان من حين لآخر ماسات شبيهة بهما».

(2) رينيه فرانسوا، مرجع سابق، ص 174.

(3) لا تندر الأساطير التي تكون فيها الغرفة مضاءة بحجر كريم، ودون نور آخر غير النور الذي نحلم بشعاعه باعتباره طالعاً من صميم الحجر.

رامبوسون (Rambosson): الأحجار الكريمة والزخارف الأساسية *Les pierres prtécuieux et les prinicipaux ornements* (باريس، 1884) ذاك الانطباع لعمق لا يمكن سبره للماس. «يبدو أنّ تدفّقات النور التي تفلت منه تأتي من نبع عميق لا يمكن سبره. نيرانه تلتمع وكأنّها قد قيمَ بتجميعها لحظة انطلاقها: وهي تندفع لأنّها لم يعد من الممكن الاحتفاظ بها» (ص 29). هكذا يمكن الحُلم بالنور باعتباره اضطراباً حميمياً. إنّ للماس لهفةً على اللّمعان. في الاتجاه المعاكس، كم من التقزّز في هذا الحكم: «إنّ حجر البِجادي grenat كمثْل صندوق صغير، مظلّل بشكلٍ وسخ، مسفوع بغمامة كثيفة دون أدنى خاصيّة قويّة، على الرغم من تقليده المُزَيّفِ للياقوت الأحمر».[1]

هل يجب التشديد على إرادة لعن هذا اللّقيط البائس «المظلّل بشكلٍ وسخ»؟ ليست «خاصّيته» هنا محمولاً مُسالماً ينطق به بلامبالاةٍ جامدةٍ عالِمُ جيولوجيّات حديث يتكلّم عن المرْو القاتم quartz enfumé. إنّ الخيال لاَ يُحدّد موضوعاته. بل إنّه يمتدحها أو يهجوها. وهو لا يكتفي بأن يُحدّد القيم، بل يجب أن يُولَعَ بها في الخير وفي الشرّ، بأن «يؤهِّل» أو بأن «يُجرّد من التأهيل». إنّ بيت ريمي بلّو الشعريّ، المكتوب ضدّ البِجادي لَيبدو لنا بمثابة تجريدٍ، يقام به بروح رياضيّة تماماً، من إرادة اللّمعان.

يعود كتّاب عصر النهضة على هذه الفكرة بلا توقّف: فالأحجار الكريمة تمثّل تحدّياً لعالم الظلمات. فاليواقيت الجمرية، كما يقول أحد الكتّاب، «تُشعِر بالخجل الفحمَ الأكثر اتّقاداً». أمامها، «تعجز الظلمات الأكثر ظلمة عن إخفاء حيويّتها، لا بل حتّى عن تكديرها، فتضطرُّ إلى أن تختفي هي بذاتها». صور غريبة لظلمات تُبْعَدُ إلى جُحْرها، لظلمة تختبئ في الظلمة، ولعتمةٍ يطردها

(1) «حجر البجادي المظلّل بشكل وسخ»، يقول بيت شعري لريمي بلّو (Remi Belleau) (الياقوت الأحمر *Le Rubis*).

النور. قد يُقال إنّ هذه ليست غير صوّر فنيّة. ولكن قولاً كهذا يعني أن ننسى أنّ تثمين الأشياء يستدعي قيماً بلاغية. إنّ الأحجار الكريمة تجسيدات مكثّفة للتفاخر. وهي تسمح لمن يحملها بالمشاركة في إرادتها في اللّمعان. أحياناً يكفي حجر كريم واحد لفتح الطريق لهذه الإرادة في اللّمعان. تريد منّا سيزارين ديتريش (Césarine Dietrich)، وهي من بطلات جوج صاند، أن نعلم أنّها لا تحمل إلّا حِلْية واحدة، إلّا حجراً كريماً واحداً متلألئاً، ولكن أيُّ حجر هو! أيُّ حجر مُسيطر!

كيف يمكننا إذن، وكلّنا حماسة في المُشاركة، أن نتوقّف أمام المبالغة؟ فالقيمة تزداد بلا حدّ. وستعطينا صفحة من صفحات جورج صاند مثالاً على هذة المبالغة المجنونة، على هذه المُشاركة غير المشروطة في نار الماس. ففي لورا *Laura*، عندما تُظهر ناسياس (Nasias) لابن أخيها الماسّ الأسطوريّ، الماس[1] «ذا البياض، والصفاء والضخامة المدهشة...، بدا لي أنّ الشمس المُشرقة قد دخلت إلى الغرفة... أغلقتُ عينيَّ، ولكن ذلك كان بلا جدوى. فقد ملأ لهب أحمر حدقتيَّ، وانتباني إحساس بحرارة لا تُحتَمَلُ اخترقتني حتّى وصلت إلى داخل جمجمتي». هكذا تؤثّر إشعاعات الماس على العيون المغلقة. بل هناك ما هو أكثر من ذلك. فبمجرّد نقره بالإصبع، يقذف الماس الأدبيّ لجورج صاند، مطراً من الشرار، ودفقاً من اللّهب. لا يمكن لأيّ خاصيّة يتبنّاها الحُلم أن تظلَّ سلبية. فأخفُّ نقرة بالإصبع على الشيء تُثيرُ هجمات. وصورة الشّعاع المرشوق تتلقّى كلّ صور السّهم، صورَ سهمٍ حادٍّ يخترق رأس الحالِم.

ومثلما أنه لا وجود لشيء يمكنه أن يوقف الكاتب الذي يتخيّل، فإنّ انطباع الحرارة، المُبالَغِ فيه بادئ ذي بدء، قد رُفِعَ إلى المستوى الكونيّ: فماس

---

(1) مرجع سابق، ص 70.

ناسياس قادر على تذويب الجليد القطبيّ. فهو وقد حُمِلَ إلى بلاد الدائرة القُطبية، أشاع فيها «حرارة دافئة مثل حرارة ربيع إيطاليّ».[1]

يكفي من جهة أخرى أن ننتقل من الواقع إلى الاستعارة حتّى تكفّ صور هي على هذه الدرجة من المبالغة عن أن تصدم الحسّ السليم. كتب جان كوكتو (Jean Cocteau) في الحجر المُشوّه *Prière mutilée*:

«يُسخّن الحمار والثور ماسة ما فوق طبيعية،
ما فوق طبيعية. انظروا! ألا انظروا إليها!
انظروا إنّها تضيء الثلج والعوالم،
إنّها تُخفي آليّةَ قوس قزح».

لنُمسك بفرصة الصّور المُبالَغ فيها بشكل ثقيل للغاية حتّى نُسجّل الحاجة إلى المُبالغة التي نُحسّ بها في الكلمات ذاتها عندما نكتبُها ونحن نتخيّلُها، أي نكتُبها باقتناع من الخيال، باختصار عندما نقبل بأن يكون لنا خيال أدبيّ. لا بدّ، على سبيل المثال، أن نسلّم في البداية بأنّه إذا كان الحجر الكريم بارداً، فإنّ ما هو لامع يكون حارّاً. سيُحسُّ به كلّ قارئ يُريد أن يعيش حقّاً الفعّالية الخيالية لفعل لَمَعَ يلمع: بإعطاء اللمّاع فعله الفعّال، فإنّه سيتكفّل بوظيفة اللّمعان، وسيعيش هذه السعادة الخفيفة، وهذا الاحتدام المقوّي لكلّ كائن يبسط قواه. اللمّاع يلمعُ ويجعل النظر يلمعُ: ملاحظة هي من الشيوع بحيث تفرض نفسها على الروائيّ، حتّى إذا كان يُريد أن يرسم سلوكاً هو على هذه

(1) يعبّر أحد مرضى روبير دوسوال Robert Desoille الذي ينطلق من حلم بالماس على هذا النحو (الحلم اليقظ والعلاج النفسيّ *Le rêve éveillé et la psychotérapie*، ص 336): «أفلحت في الاقتراب منه ودخلت إلى منطقة يمكن أن تكون قد تكوّنت بفعل انفجار الشمس. انطباعي هو أنّ هناك من الحرارة أكثر ممّا يوجد من النور... إحساس بقوّة كونيّة، غريبة، رهيبة نسبياً». لنؤكّد على أنّ الحلم هنا هو سويّ بشكل ما، طبيعيّ، مثلما تريده طريقة دوسوال.

الدرجة من اللّامبالاة كسلوك المسكينة تسّ أوبرفيل. فعندما فتحت ليلة الأعراس التعيسة عُلبة الجواهر التي تحتوي على الماس، «لمعت عيناها للحظة مثلما لمعت الأحجار الكريمة»[1]. ويقول هيغل في الجملة نفس الشيء الذي قالته الخادمة الشقيّة: «البلّور الأنموذجيّ هو الماس، نتاج الأرض هذا، ذو المظهر الذي تُسرّ به العين لأنّها ترى فيه بِكْرَ النور والثّقالة».

وبالطبع، بمجرّد أن ننخرط في تقوية حدّة الأشياء، فإنّ كلّ شيء يتضخّم، كلّ شيء يمكن المُبالغة فيه: الرغبة في الماس، والنظر إليه في التنويم المغناطيسيّ للرغبة، أليس ذلك حثّه على اللّمعان أكثر؟

ولا يتردّد فيلسوف آخر في الطبيعة في إعطاء الأحجار الكريمة وعي اللّمعان. (ج. ب. روبينيه J. –B. Robinet (**في الطبيعة** *De la nature*، الطبعة الثالثة، أمستردام، 1766، ج 4، ص 190): «لأننا نمتلك بعض الأعضاء المركّبة على شاكلة عين، تكون لنا القدرة على النظر. ولتركيبة أخرى للأعضاء، يكون للياقوت الجمريّ القدرة على أن يكون مُنيراً». «فالقدرة على أن يكون منيراً، يُضيف حالِمُنا (ص 191)، هي بكلّ تأكيد شيء أكثر كمالاً من القدرة على رؤية النور. فهي تتطلّب صفاء أكبر في المادّة، وتجانساً أكبر في الأجزاء، ورهافة أكبر في البنية. لقد سمّينا النفْس نوراً لامرئيّاً، وسمّينا النور نفْساً مرئية». «فالياقوت الجمريّ والماس والزمرّد واللّازورد وكلّ الأحجار الأخرى التي وُضعت في صفّ المواد الفسفورية الطبيعية، سواء تلك التي تقذف النور دون أيّ إعداد أو تلك التي لا تُعطي النور إلّا بواسطة الاحتكاك، أفلا تستمتع على طريقتها الخاصّة بممارسةِ خاصيّةٍ جميلةٍ للغاية؟ أليس لها أيُّ نوعٍ من الوعي؟ ألا تُمارسه دون أدنى إحساس بالاكتفاء؟» (ص 192). «إنّ الحجر الذي نحُكّه لجعله منيراً يفهم ما نطلبه منه، ولمعانه يُبرهن على تسامُحه».

---

(1) توماس هاردي Thomas Hardy، **تسّ أوبرفيل** *Tess d'Uberville*، الترجمة، ج 2، ص 50.

ولكنّ فيلسوف القرن الثامن عشر يُبالغ في الأمر. فيعطي مثالاً إضافيّاً على المبالغة الرَّعْنَاءِ: فهو يفكّر عبر المفارقة عوضَ أن يحلم بِنِيَّةٍ صادقة. فسذاجته مشكوك في أمرها. وهو لا يُدرِكُ هذا المستوى من حلم اليقظة الذي هو مستوى حلم يقظة الشعراء أو علماء القرون السابقة السذّج[1].

وباختصار، عندما يُكلّموننا عن الأشياء، عندما يُكلّموننا عن الأحداث، لا بدّ أن نثير أحلام يقظة، لا بدّ أن نثبت أحلام يقظة طبيعية وأن نقوّيها. لنعطِ مثالاً لهذا التضخيم للواقع. في **هيليوغابال** (*Héliogabale*) (ص 40)، كتب أنتونان آرتو (Antonin Artaud): «يحملُ التمثال على رأسه قطعة ماس تُسمّى فانوساً. أثناء الليل تُلقي قطعة الماس ضوءاً هو من الشدّة بحيث يُصبحُ المعبد وكأنه قد أضيء بمشاعل... وفي هذا التمثال أيضاً عجيبة أخرى؛ فإذا نظرتَ إليه وجهاً لوجه، فإنّه يُبادلكُ النظر؛ وإذا ابتعدت عنه فإنّ نظره يُلاحِقُك». في مثل هذه الصفحة، يكون الماس، بما هو نور ونظرة، معبِّراً بما يكفي عن قوّته في إثارة الإعجاب. إن نوعاً من التنويم المغناطيسيّ للخيال يُساعدُ على ترسيخ الأساطير. والأساطير القابلة للنقل، الأساطير التي يمكن أن نعطيها أهمّية، إنّها تتمتّع بنواة حُلُمية دائمة. فالماس يفتِن بالمعنين الحقيقيّ والمجازيّ للكلمة.

كم من مرّة، في بحوثنا حول الخيال، فَوجئنا بهذا القلْبَ للجَمالِ المُتَأمِّل: فجأةً يكون الجميل هو الذي ينظُرُ. فالماس، كالنجم، ينتمي إلى عالم النظرة، إنّه أنموذج النظرة البرّاقة[2]. فالجمال البلّوريّ يُعيد إلينا نيران نظرتنا الشهوانية.

---

(1) انظر فيكتور إميل ميشليه: «لاحظَ العلم العاميّ... أنّه في العِدَانَة تمتلك البلّورات أعضاء تناسلية. إذ هناك بلّورات ذكرية، وبلّورات أنثويّة، وكلّها تخضع إلى قانون العشق» (أبواب البرونز، مرجع سابق، ص 62).

(2) ينقل الدكتور جان جيرو Jean Gero في أطروحته في الطبّ: **الأحجار الكريمة في علم المداواة** *Les pierres précieuses en thérapeutique* (1933) أنّ «الماسة المسمّاة **الوصيّ** *Le Régent* في اللّوفر كانت موضوعة في الأصل في التجويف المحجريّ لتمثال آلهة هندية».

في جملة واحدة يقول رامبو (Rimbaud) لحظة هذه الرؤية المنعكسة:

«... والأحجار الكريمة جعلتْ تنظر».

فالصّورة دائماً هنا، حتّى عندما تتنكّر لذاتها، حتّى عندما توقف اندفاعها، وتلك ميزة الخيال الذي يكون واضحاً سواء كان مختفيّاً أو متجلّياً:

«أوه! الأحجار الكريمة التي تختفي، - والأزهار التي تواصل النّظر».
(رامبو، **الإشراقات**. قصائد نثر. **بُعَيد الطوفان**، ص 163).

(Rimbaud, *Les Illuminations*. Poèmes en prose. *Après le Déluge*)

كما كتب جول سوبرفييل:

«كنزٌ بين أوراق الأشجار
يهمسُ بأحجاره الكريمة».

(**إلى اللّيل** *À la nuit*، ص 47).

وعندما كان غيوم أبولينير (Guillaume Apollinaire)، بصدد كتابة مقال في 1913 حول بيكاسو (Picasso) (**الرسّامون التكعيبيّون** *Les Peintres cubistes*، ص 31)، التقى بنفس الصّورة وبنفس القلب: «عيناه منتبهتان كأزهار تتشوّف دائماً لِتأمّل الشمس». في حكاية غنائية لفيكتور إميل ميشليه نقرأ: «أزهار صفراء وبنفسجية وصهباء» تكشف عن جمالها في مُشاركة للنظر: «ربما يتأبّد الانعكاس الدائم لهذه الأزهار الشمسية في البؤبؤين الزبرجديّين للينا (Léna) » (**حكايات ما فوق بشرية** *Contes surhumains*، ص 9).

إنّ النظرة المشتركة، النظرة التي تردّ على نظرة، هي إذن تبادل حقيقيّ يمتلك أحياناً معنى التبادل الماديّ. عن الزمرّد كتب كاتب قديم: «تفوق

خُضرتُه الزاهية كلّ خُضرةٍ، ذلك أنه يملأ العين جُماماً ويُعيد للطبيعة الرؤية التي أمكن إعدادها، فكلّما نظرنا إلى قطع الزمرّد تعاظمت أكثر، وذلك لأنّها تجعل الهواء المحيط من كلّ جانب مُخْضَوْضِراً». عوض هذا التبادل للمادّة اللّطيفة والغزيرة، يتبادل عبّاد الشمس مع العين مادّة محتدمة: «فيردُّ على الشمس سِهَامَهَا، مُعيداً إليها أشعّتها، ولكنْ شاحبة نسبياً على طريقة شمس أخرى: ناره مثل حَدَقَةَ العين».

إننا ندركُ أنّ كلّ الاستعارات تغيّر من مركزها، وهي تنتقل بالتناوب من الرغبة إلى الشيء، ومن الشيء إلى الرغبة ويقوم الخيال بعمله بعيداً عن كلّ وظائف الرقابة، سواء كانت هذه الرقابة رقابة العقل، أو رقابة التجربة أو رقابة الذوق. إنّ كلّاً من هذه المبادئ الثلاثة يكفي لنقد الحكاية المجنونة لماسة تُذيب كلّ جليد القُطب. ولكنّ وظيفة النقد الأدبيّ لا تتمثّل في عقلنة الأدب. وهو إذا أراد أن يكون في مستوى الخيال الأدبيّ، فعليه أن يدرس العبارة المفرطة والعبارة المُتحفّظة في نفس الوقت. وفي ظلّ عدم النظر في هذين القانونين الحركيّين، بإمكان النقد الأدبيّ أن يُصْدِرَ حُكماً في غير محلّه. وهو لا يُعدّنا لهذا التحليل الإيقاعيّ الذي يجعلنا نعيش هذه الصّور الكبرى حيث نجح الشاعر العبقريّ في تسجيل احتراسٍ داخل الإفراط أو بالأحرى، وهذه مأثرة قصوى، تسجيل اندفاع جديد داخل صورة جامدة، وحياة جديدة داخل صورة نائمة في اللّغة. وعلى كلّ حال، يجب على النقد الأدبيّ أن يعرف مُبالغات العبارة الهاذية. لهذا السبب راكمنا في هذه الصفحات أحلام يقظة إرادة اللّمعان.

يمكن للَعب القيَم المُنخرطة في تأمّل الماس أن يبلغَ القيم الأخلاقية، التي يمكنها أن تُساعد علَى إضفاء طبيعة خُلُقيّة على النفسيّة المضطربة. وغالباً ما يقترح روبير دوسوال، في تمارينه للحلم اليقظ، تأمّل قطعة من الماس

الخالص. فهذا التأمّل يُوقظ سكينة خالصة. والحال أن السّكينة والحصر النفسيّ، مثلما يقول، هما شعوران يَطرُد أحدُهما الآخر (2، ص 26)، مهما تكن أسباب هذين الشعورين وحقيقتهما: إنّه بهذا المعنى يكون بإمكان صورة ما أن تُشفي، ويكون بإمكان ماسة مُتَخَيّلَة أن تُخفّف الحصر النفسيّ. يبدو أن بلّوراً يُحلَم به داخل غلافه ينصح الكائنَ بالخروج من حَيرَتِه وأن يعيش من جديدٍ في مركز نوره الخاصّ (انظر 2، ص 27).

7

لقد قابلنا مرّات عديدة في هذا الكتاب وفي كتاب سابقٍ مفهوم **الصّورة الأدبية الخالصة**. لنُكرّر أنّنا نعني بذلك صورة تتلقّى كامل حياتها من الأدب، أو على الأقلّ صورة تظلّ خاملة إذا لم تتلقَّ عبارة **مُطنبة**. فإذا ما اعتبرنا الواقع البسيط والسطحيّ، فإنّه لن يكون له في الغالب أيّ خصيصة قابلة للتحوّل داخل الصّورة الأدبية. إنّ القبّرة التعيسة طائر لامرئيّ في طيرانه، ونشيدها يظلُّ رتيباً للغاية. ولكنّها بمثابة مركز كونيّ لدرجة عالية من الحماسة بحيث تُعطي -مثلما تُبرهن على ذلك الكثير من الآداب- علامة على حالة روحية وعالم مُشمس في نفس الوقت. إنّ مثال القبّرة في الأدب يسمحُ لنا بأن نؤكّد أنّ الصّورة الأدبية الخالصة هي **الحقيقة الحقيقية للأدب**. كذلك، يُعتبر **طائر الفردوس** صورة أدبية خالصة للإغرابيّة.

إذا استطعنا أن ندرس بشكلٍ منهجيّ صوراً أدبية خالصة، فإنّه سيكون في مُستطاعنا إثر ذلك أن نستعملها كوسائل تحليل في علم نفس الخيال الأدبيّ. حينها سيكون من المهمّ أن نُدرِك هذه **الحقيقة الأدبية في علاقاتها بحقيقة ماديّة محدّدة بدقّة**. أحسبُ أنّ الحجر الكريم يسمح لنا بالتحديد بدراسة هذه العلاقات بين المادّة الحقيقية والمادّة المُتَخيَّلَة. بإمكاننا أن نتخيّر الأحجار

الأكثر ثقة في خصائصها من الناحية الموضوعيّة، كالياقوت الأحمر والماس، ويمكن الإمساك بها على الفور داخل شباك الاستعارات التي **ستُضاعف الدلالات** إلى درجة تفقد معها العلامات الأولى كلّ معنى. وسيكون لأرقّ الأحجار الكريمة خصائص روحية رائعة. ويُذكّر شارل كروس، في التمهيد لتأمّلاته العلمية حول الخلق الاصطناعيّ للأحجار الكريمة، بـ«قطع الفيروز الحَيَّةِ التي تموت أحياناً بفعل مُلامسة وَقِحَةٍ» (**الخيمياء الحديثة** *L'Alchimie moderne*، في **قصائد ونصوص نثريّة** *Poèmes et proses*، سبق ذكره، ص 262). فحتى أمام الحجر الكريم الأكثر تميّزاً، نُحسُّ أنّ الواقع لا يُساوي شيئاً وأنّ الخيال هو كلّ شيء، منذ اللحظة التي يبدأ فيها الخيال في الكلام. إنّ الصّورة الأدبية الراهنة هي بشكل من الأشكال مُدركةٌ من لدن الحُلُمية التقليدية للحجر الكريم. وكذلك فإنّها تستوعب الأحلام الخيميائيّة الأكثر تنوّعاً. إنّنا في نقطة تسمح لنا بأن نتحدّث فيها عن كون خياليّ مرتبط بحجر كريم مخصوص: هناك عالم موجود بالقوّة داخل ذرّة صلبة وملوّنة. فكيف يمكن أن نبلور هذا العدد الهائل من الدلالات دون أن نكتُب؟ إنّ صورة الحجر الكريم تُكتَبُ. إنّها تُكتبُ أكثر ممّا تُرى. وهل نحتاج فقط لأن نرى، وأن نكون قد رأينا؟ وإننا لَنُربِكُ العديد من الشعراء إذا طلبنا منهم الوصف الموضوعيّ للأحجار الكريمة التي تتلألأ في قصائدهم. ولكنّ هناك صوراً موجودة بالقوّة داخل النفس البشرية. كتب مخالي فال[1]: «هل نحتاج إلى النظر إلى قطعة من الزمرّد لنثبت لأنفسنا وجود شبح الماء؟» إنّ الحالم الذي يهب حياته لصور الماء، يعلم حقّ العلم، وبالغريزة، أنّ الزمرّد هو حلم النهر، أنّ الزمرّد هو بِرْكَةُ ماء كبيرة جافّة.

وبإمكاننا بالإضافة إلى ذلك أن نعالج مشكل **الصّورة الأدبية** للحجر

---

(1) مخالي فال Makhali Phal، نارايانا *Nârâyana*، ص 225.

الكريم بطريقة أخرى مغايرة تماماً. في انسجام مع النقد الأدبيّ الكلاسيكيّ، سنتفحّص فنّ الشعراء الذين يدّعون أنّهم «ينحتون» الأبيات الشعرية نحتاً، والذين يذيبون الميناءات، وينقشون الجَزَع، ويضفرون التّيجان. عندها تصبح الكلمات ماسات. ويتوقّف تركيبها على اتّجاه وجوهها.

نجد في الكتاب الشيّق لجاك شيرير (Jacques Scherer) حول مالارميه[1] ملاحظات مهمّة حول هذا الشّعر الذي يقوم به حِرَفيٌّ ماس. كتب شيرير، على سبيل المثال، وبحقّ (ص 162): «إنّ الكلمات، هذه الأحجار الكريمة، مُطالبة، لكي تُمارس الشعر، بألّا تستسلم للتيّار العنيف ليجرفها، بل عليها أن تلمع في ثبات جامد، شبيه بهذا الصمت الذي أحبّه مالارميه كثيراً، وحيث يمكنها، إذا ما وضعها سحر الشاعر في مكانها المناسب، أن تشتعل بنيران متبادلة تمثّل دلالتها وقيمتها».

ويُذكّر جاك شيرير بأنّ تيوفيل غوتييه (Théophile Gautier)، قد كتب، في تمهيده لأزهار الشرّ: «هناك كلمات من الماس واللّازورد والياقوت الأحمر والزمرّد، وأخرى تلمع كالفسفور عندما نقوم بحكّها، وليس من الهيّن اختيارها».

في العديد من أبيات مالارميه، نرى «فسيفساء من الجواهر» وهي بصدد التكوّن (موندور (Mondor)، **حياة مالارميه** *Vie de Mallarmé*، ص 227). لم يصلنا **البحث في الأحجار الكريمة** *Traité des pierres précieuses* الذي كان مالارميه يعمل على كتابته في 1866 (انظر موندور، ص 222)، ولكنّ الكلمات تُعامل بكثير من الحساسية في تبادلها لألَقِهَا إلى درجة تتحوّل معها الجملة المالارميّة إلى ما يُشبه المِشْكَال الدقيق عندما ينتهي القارئ من قراءتها

(1) جاك شيرير Jacques Scherer، **التعبير الأدبيّ في عمل مالارميه** *L'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*، 1947.

ويستأنف القراءة من جديد. فمن ذا الذي يستطيع أن يقدّر احتماليّة الأنوار في جملة مثل هذه؟:

«تَجْتَذِلُ الكلمات من تلقاء نفسها عند وجهة معيّنة معترف بها كأندر ما يكون، أو هي تصْلح للفكر مركزَ تشويقٍ اهتزازيّ؛ فيُدركها بمعزل عن التعاقب المألوف، مقذوفة على جدار كهفٍ، طالما تواصلت حركتها أو مبدؤها، باعتبارها ممّا لا يُقال من الخطاب: مندفعة كلّها، قبل انطفائها، نحوَ تبادلات لهبيّة متباعدة أو مقدّمة بشكلٍ منحرفٍ كأمرٍ عارض».[1]

(1) مالارميه، استطرادات *Divagations*، ص 290.

الفصل الحادي عشر

الندى واللؤلؤة

«ولن تعرف هل بلّور الماء هو الذي يصعد من الأرض إلى السماء، أم أنّ السماء تنحني بفضائها البلّوري كي تدرك خيالَك».

(آدم ميسكيفيتش، الرسالة 8، ترجمة أوسكار ميووش)

(Adam Mickiewicz, *Lettre 8*, trad. O. Milosz).

I

سنخصّص فصلاً قصيراً للندى وللّؤلؤة، لأنّ صورهما تكفينا لنُحدّد مشاركة العديد من أحلام اليقظة البلّورية في الماء. من المؤكّد أنّ بإمكاننا أن نجمع العديد من الصّور الأخرى حول ماء حجر كريم، وحول الصفاء البلّوري المُسنَدِ لماء أساسيّ. ولكن، توخّياً للوجازة، بإمكاننا أن نكتفي بالمبحث المحوريّ: فالنّدى، من زاوية الحياة الخيالية، هو البلّور الحقيقيّ للماء. وفي كتاب الحيوان *Le Bestiaire* يضف فيليب دو تاوون Philippe de Thaon [1] هذا التحوّل الطويل لـ«الندى إلى حجر كريم».

إنّ صور الندى البلّوري لا يحصرها العدُّ في الأدب المعاصر، الذي يضع أحجاره الكريمة في الحديقة الصباحية. ولكن غالباً ما تكون هذه الصّور خاملة. لقد فقدت معنى خيال المادّة. ولهذا سنُضطرُّ، في هذا الفصل، إلى

(1) فيليب دو تاوون Philippe de Thaon: راهب وشاعر أنغلو-نورمانديّ من القرن الثاني عشر. له ثلاثة كتب تبحث على التوالي في الأجرام السماوية والأحجار والحيوانات. (المُراجِع)

اللّجوء إلى صور مَنْسيّة، من تلك التي تزخر بها الكتابات الخيميائيّة.

أولّاً، لنذهب إلى أصل المادّة. الندى يأتي من السماء في أكثر الأجواء صحواً. المطر ينزل من السحب، فيعطي ماء ذا نوعية رديئة. أمّا الندى فإنّه ينزل من القبّة الزرقاء، ويُعطي ماء سماوياً. ولكن ماذا تعني كلمة «سماويّ» عند قارئ معاصر؟ استعارة أخلاقيّة. لا بدّ، لكي نفهم الندى السماويّ في مادّته، أن نتذكّر أنّ النعت «سماويّ» كان نعتاً ماديّاً. ماء صافٍ أُشبِعَ بمادّة سماوية، ذلك هو الندى. إنّه، مثلما يقول الشاعر، «الماء العسليّ للسماء وحليب النجوم» (غوستاف كان، **حكاية الذهب والصّمت** *Le Conte de l'or et du silence*، ص 284).

أمّا بالنسبة لروشاس[1]، فإنّ الندى هو «الماء الأساسيّ لكلّ الأشياء» الذي تحمله الريح «في جوفها»، والقادم من الفلك السماويّ، من القمر، «حليب تُرسله السماوات إلى الأرض». وهو يقتفي حياة الفصول، ويُساعدُ على التجدّد (ص 256): «لذلك يثمّن الحرّاثون ندى شهر مايو أكثر من تثمينهم لأمطار الفصول الأخرى... فهو الغذاء الأساسيّ للبذور» (ص 259)، «وهو من الكمال في تركيبته بحيث تستطيع أصغر كمّية منه صنع المعجزات دائماً». وتطبع هذه الخاصيّة الأخيرة بشكلٍ كبيرٍ حلم يقظة القوّة الذي يرتبط على الدوام بتأثير الصغير على الكبير. ولعدّة قرون، بقي «الندى المُخصِب» يُمتدح بصدق.

وبالنسبة لطبيب مثل دنكان، إنّما بفضل عمليّة إيلاج يستطيع الندى أن يفعل: فهو يُعِدُّ سُبُلَ الإخصاب: «يفتحُ الندى الطريُّ رَحِمَ الأرض، ويُعدُّها بأفضل ما يكون لتلقّي روح الهواء، الذي يجعلها بصورة ما حبلى بألف إنتاج، أو على الأقلّ يُثير الرُّشَيْمات النائمة داخل البذور التي تُخفيها»

(1) هنري دو روشاس، **الفيزياء المُصحّحة...**، مرجع سبق ذكره، ص 255.

(مرجع سابق، ص 78).

أحياناً انطلاقاً من أتفه الأمثلة وأكثرها وهميّة يمكننا أن نتعلّم الدروس الفلسفية بأكثر ما يُمكن من الوضوح. فأن نحلم بالندى كرُشيْم وبذرة، هو أن نُشارِكَ من أعماق كياننا في صيرورة العالم. عندها نكون على يقين من أن نعيش الوجود-في-العالم ما دُمنا الوجود-الذي أصبح- صيرورة-العالم. يأتي الخيميائيّ ليُساعد العالَمَ على أن يصير، يأتي لإكمال العالم. إنّه محرّك صيرورة العالم. إنّه لا يكتفي بجنْي الندى، بل يقوم باختياره. وهو يحتاج إلى «ندى مايو». وندى مايو هذا، لا يهبه الكون بادئ ذي بدءٍ صافياً بما فيه الكفاية. ولذا يعمل الحالم بصورة مفارقة على تكثيفه حتّى يقوّيه، ثمّ يقوم بتقطيره ويُكرّر تقطيره ليتخلّص ممّا فيه من زوائد، حتّى يُصبح بذرة خالصة، مُخصِبة تماماً، وقوّة مطلقة.[1]

أن ينزل الندى حقّاً من السماء، أو بصورة أدقّ من السماوات العليّة، فذلك ما لا يشُكُّ فيه طبيب خيميائيّ مثل دو روشاس. فالمطر، كما يقول، يأتي من تراكم الأبخرة، «لكنّ [المياه] السماوية [حقّاً] تأتي على شكل ندى، يُسمّيه الفلاسفة الحقيقيّون عَرَقَ السماء ولُعَابَ الكواكب: الشمس أبوه، والقمر أمُّه»[2]. ها نحن قد وُضعْنا على الفور في حضرة الخصائص الكونيّة لمادّة كونية. إنّ التربية الحديثة تحوّل وجهتنا عن مثل هذه الصّور. وإنه لَمُزعجٌ أحياناً لأناس متعلّمين أن نُذكّر بالنجاح المؤكّد الذي نالته هذه الصّور طوال قرون. ولكنّ من يُريد أن يعرف الخيال عليه أن يذهب إلى أقصى كلّ سلاسل الصّور. ويواصل المؤلّف: «إنّ من هم محظيّون جدّاً بقدرتهم على تحليل هذا السائل الثمين لَيعرفون جيّداً الفرق بينه وبين المطر والماء المُبتذل. كلّ

(1) انظر كريستوف غلازير Cristophe Glaser، بحث في الكيمياء *Traité de la chymie*، 1670، ص 387.

(2) الشمس le soleil في الفرنسية اسم مذكّر والقمر la lune اسم مؤنّث. (المُراجِع)

الناس يعرفون أنّ الباتات التي تُسقى بماء العيون والآبار أو حتّى الأنهار، لا تُعطي إنتاجات جيّدة في ثمارها، مثلما هي الحال بالنسبة للنباتات المُبلّلة أو المُغذّاة بالندى». إنّ فكراً عقلانياً لا يمكنه أن يُدرِك جيّداً أنّ المطر يحتاج بشكل ما إلى خميرة الندى ليسقي الأرض. وهو منفصل تماماً عن الروابط الإيتيمولوجية التي تجمع كلمتي «ندى (rosée)» و«سقى» (arroser). فاللّغة توقّفت عن جعلنا نحلُمُ. اللغة تصلُحُ للتعبير عن الأفكار. ولكنّ الحالم الذي يُثمّن الموادّ ويُحبُّ الكلمات البدئيّة يتبع بالغريزة إحساسات الشباب القوي لندى الصباح. وهو يُسلّم بأنّ «المطر يتشبّع بغزارة بروح الحياة أو بالروح الكلّيّ» عندما يمتزج بالندى و«يتعنْصر» بالندى. فحتّى في لـ«الموسوعة»[1] *Encyclopédie* لا يزال الندى يتوافق مع «البذار الكلّيّ المنتشر في الأجواء» «la panspermie de l'atmosphère»[2]. وبالطبع، لا يخسر الخيال موادّه. ففي النبات يظلّ الندى موجوداً. وعلينا أن نجده حتّى في رماد النبات. والفنّان الذي يستطيع أن يستخلص من النبتة هذا الندى السماويّ، يكون له، كما سيقول خيميائيّ في لغته الصارمة، «وسيطٌ ومِحجمٌ» قادران على جذب كلّ آثار النباتات الطبيّة.

كثيرة هي العقاقير التي صُنعت في الماضي من هذا الندى السماويّ. لقد كان طبّاً كونياً لكونه يُقدِّمُ صبغة كونية. وهو يُجمّع كلّ المفعولات المُخصِبة لأنّ هذه المفعولات تأتي من الكواكب المُسيطرة. ومن زوايا نظر متعدّدة، يُعتبرُ العقّار الكونيّ والترياق متناقضين: فالترياق خليط من الأدوية الأرضية، أمّا العقّار الكوني فهو اتّحادُ أَعْذَبِ الموادّ المُعنصرة بآثار السماء. الندى مادّة عامة،

---

(1) يقصد دائرة المعارف التي صدرت بالفرنسية بين 1751 و1772 تحت إشراف ديدرو Diderot ودالامبير D'Alembert وفولتير Voltaire. (المُراجِع)

(2) البذار الكليّ أو الكونيّ، من اليونانية القديمة *panspermia*: اعتقاد قديم ومهجور يقول إنّ بذور الحياة آتية من الفضاء. (المُراجِع)

مادّة كون. وعلى هذا النحو كتبَ فابر Fabre (ص 310): كلّ يوم تصنعُ الطبيعة «خثيرة هشّة للغاية من خلاصة كلّ العناصر، وخلاصة أنقى التأثيرات السماوية التي تمزجها بعضها ببعض، وتستخرج منها سائلاً قادراً على تغذية كلّ الأشياء. الندى سائل أوّليّ يضمّ بداخله كلّ آثار الطبيعة وخصائصها» (انظر فابر، ص 312). فكيف لا تكون هذه التغذية العامّة ناجعة في مستوى العالم الصغير، في مستوى الإنسان؟ إنّ الطبيعة تُعدُّ للحكيم، في هذا الإنبيق الواسع الذي هو العالم، إكسيراته.

عندما أفسحنا المجال للخيال لكي يقتنع بأنّ الندى هو مادّة صباحية، نكون بذلك قد سلّمنا بأنّه حقّاً الفجر المُقطّر، وثمرة اليوم الجديد ذاتها. ففي ماء الندى الأوّل نقوم بإذابة النباتات الطبيّة. ونذهب في طلبه في فجر شهر أبريل، في قمّة الأوراق المتفتّحة في الليل، ونحن مفتونون بهذا البلّور المُدوّر الذي يُزيّن الحديقة. ها هو الدواء الجميل، الخيّر، الحقيقيّ. إنّ ندى الفتوّة هو أقوى مياه الفتوّة. إنّه يحتوي على بذرة الشباب ذاتها.

ولكنّ الخيميائيّ يريد أن يُساعدَ الطبيعة، وأن يقوم مقامها. فإذا كان الندى قوّة سماوية تحتوي على بذرة كلّ البذور، أفلا يجب أن نعدّ لها هنا، في الأسفل رَحِماً؟ ألا يجب أن نُعدَّ لهذا البلّور الذي يتكوّن في السماء رَحِماً بلّورياً؟ وسيكون الحلم الكبير للخيميائيّ هو أن يقوم بإنزال الندى في خامة معدنية أُعدّت بعناية. بفضل صورة الندى بذرة الكائنات، كم يُصبحُ نصّ حوار أودوكس وبيروفيل *Dialogue d'Eudoxe et de Pyrophile* واضحاً (ص 261): «من المؤكّد أن طريقة إنزال هذا الماء من السماء هي طريقة عجيبة؛ فهي في الصخرة التي تحوي الماء المركزيّ المتماهي تماماً مع الماء السماويّ؛ ولكنّ السرّ يتمثّل في معرفة تحويل الصخرة إلى مغناطيس يجذبُ إليه هذه الخلاصة الكوكبية، الكاملة بل الأكثر من كاملة والقادرة على إعطاء الأشياء الناقصة

كمالها، ويعانقُها ويوحّدُها بذاته».

لن نقرأ هذا النصّ جيّداً إذا لم نتذكّر أنّ الصخرة التي تُصبِحُ رَحِمَ الندى السّماويّ هي الصخرة الشفّافة من بين كلّ الصخور، البلّور الذي يَخْتزِنُ بداخله أجمل المياه، بلّور الصفاء الكامل، الذي هو، حسبَ هذا المنظور، نوع من التبلّر المُتبادل لعناصر السماء والأرض والماء. تكثُّف لكلّ الموادّ الكبرى. إنّنا لم نعد إطلاقاً نعيش القناعات لأنّنا تعوّدنا على ألّا نتخيّل إلّا الأشكال. يعيش الخيميائيّ حلماً كبيراً للموادّ.

ولكنّ نصّ أودوكس وبيروفيل يقدّم لنا أيضاً، وضمن منظور عجيب للغاية، فعّالية الطهارة، ويقدّم على هذا النحو مُساهمة مهمّة إلى علم نفس القيم الخيالية. وبالفعل، فإنّ المادّة الخالصة هي هنا **فعّالية تطهير**. وهي فعّالية منتصرة! وتمنعنا التجربة العاميّة من أن نخلط بين الطاهر وغير الطاهر. وهي تُعلّمنا أنّ الطاهر في عملية خلط كهذه يُدَمَّر بكلّ تأكيد. ولكن كمْ هو خامل هذا المثل الأعلى لطهارة لا تستطيع الدفاع عن نفسها، لطهارة منفتحة على كلّ الإهانات! وعلى العكس من ذلك، إنّ الطهارة المُتخيَّلة، التي تؤخذ في كامل قوّة حلم يقظةٍ طويلٍ ومُثابرٍ، هي في الواقع **إرادة تطهير**. ومثل هذه الطهارة لا تخافَ شيئاً، مثل هذه الطهارة تُهاجم القذارات. وفي نظام القيم، من يُهاجِم لا يخاف أبداً. فالأمر لا ينحصر في جدليّة شيئين متضادّين، بل بمنافسة بين الموادّ. إنّ قطرة ندى لَتُطهّر بقعة وحل[1]. هذه اللّامعقولية في

(1) إنّ التطهّر بالنّدى (والنّدى قطرة من الماء السّماويّ الخالص) لا يفيد الرغبة العقلانية في النظافة. فبعض الشعوب التي تغتسل بالماء نتيجة إحساسها بدنس الجماع، لا تستحمّ أبداً في حياتها اليومية. فما يُغسل إذن ليس الجسد، وإنّما هو النفس التي تحسّ بالدنس. وما دامت الطهارة جوهرية فإنّها قادرة، بفضل فعّاليتها الذاتية، على محو كلّ دنس، مهما يكن نوعه، ماديّاً أو معنويّاً. على هذا النحو يصبح الماء «**مادة الخير**» (G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, p. 192)، ويقترن بفعل ذلك وفي نفس الوقت بالخيال الماديّ وبخيال القوّة الذي يرى أنّ طهارة الماء موجودة في كلّ قطرة من قطراته. ومثلما يمكن لقطرة واحدة من الماء الطاهر أن تطهّر =

مجال التجربة الواضحة والمعقولة لا تثير أيّ قلق عند الخيال الحركيّ للطهارة المادّيّة. وبالنسبة إلينا، ولكي نفهم روحاً ما، فإنّه يجب علينا ألّا نحكم عليها مثلما نحكم على فكر ما. فلنتموضعْ أمام الصّور الماديّة للمادّة المزوّدة بعنصر بلّور الطهارة، وعندها سنُدركُ أن بلّور الطهارة ذاك ينشُر تبلّراً للطهارة. إنّ للخيميائيّ ثقة في مغناطيسية المادّة الطّاهرة. يعلم جيّداً أنّ الأحجار الكريمة «تُكَوْكِبُ» في الأرض، أي تجذبُ تأثيرات الكواكب وتُكَثّفها. مع الندى السماويّ الذي جُمِع بعناية أو أمكن العثور عليه في حجر الفلاسفة، يأمل الخيميائيّ في الحصول على تكوكُب للطهارة. فكيف لا تأتي كلّ موادّ العالم الطّاهرة لتغذّي البذرة الخالصة، ما دام الذهب الشمسيّ يأتي لتغذية الذهب الذي ينبت في أكثر عروق المعدن اختفاء؟

إذ نعيش بصدقٍ هذه الصّور، التي يمكن لفكر وضعيّ ومتمرّس أن يحكم عليها بالأحرى كأفكار مجنونة، فإنّنا نُلفينا ملزمين حقّاً بأن نعترف بتماسكها. وهي تتمتّع حقّاً بتماسك الخيال الماديّ، خيال لا يمكن إلهاؤه بتأثير من الصّور المختلفة للشكل وللّون، بل خيال يحلُم بالمادّة، بالقوى العميقة للمادّة، بمفاعيل العالم الماديّ. بإمكاننا إذن أن نتساءل عمّا بقي من تقاليد الكتب القديمة أو ما ينتمي إلى حلم طبيعيّ كبير ضمن ملاحظة كتلك التي توردها ميري ويب (Mary Webb) (وزن الظلال *Le Poids des ombres*، الترجمة، ص 182): «عندما يكون لكلّ ورقة مُغطّاة بالندى ما يُشبه وميضاً من التواطؤ مع النجوم الرّطبة، أفلا تنزل علينا عندها سكينة هي أعظم من عطر الأزهار؟ يبدو أنّ الندى، عند الشعراء، وبالمعنى الماديّ للكلمة، روح

= محيطاً بكامله، يمكن لقطرة واحدة من الماء المدنّس أن تدنّس عالماً بأسره. وهذا يمثّل حسب باشلار جدل «القانون الأساسيّ للخيال الماديّ» (المرجع ذاته، ص 194)، فحسبَ هذا القانون بإمكان الكمّيّة الصغيرة من المادّة المثمّنة أن تؤثّر على الكتل الكبيرة، وأن تنقل آثارها الإيجابية إلى كلّ أشياء العالم الأخرى. (المترجم)

رقّةٍ كونيّة، يخترق كلّ شيء:

«... يهزّ الندى اللّيليّ الأرضَ،
فيجعل الجدران خفيفةً والبشرَ نفاذيّين».

(بيار إيمانويل، **الرّاعي والملِك**، شعر **46**، العدد 35).
(Pierre Emmanuel, *Le Pâtre et le roi*. *Poésie* 46, n° 35)

2

بالطبع، تتدخّل في مبحث الندى صور ليست فقط هوائية ومائية. فغالباً ما يجعلُ دوران الحياة الكونية التي نتخيّلها من خلال الندى السماءَ والأرضَ أكثر ترابطاً. فبالنسبة لكاتب من القرن السابع عشر تصّعد من أرواح النباتات وزيوتها تبخّرات تسقُطُ من جديد على الأرض بعد أن تتشبّع بالروح السماويّ «وتُخصبُ الأرض على شاكلة ندى مُخصِب». وفكرة الندى المُخْصِب فكرة متداولة في الأدب ما قبل العلميّ. لا شيء يُشرّع لهذه الفكرة، ما عدا خيال الثراء المُغذّي، خيال الغذاء المُركّز.

في هذا المسلك بالذات غالباً ما يتخيّل بعضهم العسل وكأنه ندىً صلب، مفعم بكلّ مُشاركات السماء والأرض.[1] إنّ العسل، بالنسبة للأب روسو (l'abbé Rousseau) هو خميرة كونية: «العسل من هذه الطبيعة، لأنّه ليس إلّا روحاً كلّيّة للهواء...، الذي يتصلّب مع الندى النّازل على الأزهار ليَعْلَقَ بها... حيث تجنيه النحلات... إنّه بداية مزج العناصر العليا بالعناصر السفلى، للسماء وللأرض... وهذا الكائن، وعلى الرغم من كونه يتكوّن من عناصر، لا يتميّز بعدُ بأيّ ميزة كاملة، حتّى يُقام بتحريكه وتسمينه ببذور خاصّة. إنّه

(1) انظر إ. جلسون E. Gilson، **دراسات حول دور فكر القرون الوسطى في تشكّل النسق الديكارتيّ** *Études sur le rôle de la pensée midiévale dans la formation du système cartésien*، فران Vrin، 1930، ص 117.

إذن بداية تصلّبٍ وتخثّرٍ لأرواح الهواء والماء التي تجتمع في المنطقة الأسفل من الهواء مع أبخرة الأرض؛ التي تنقل له هذا التخثّر الأول الدهنيّ، الذي يصلُحُ كغذاء للنباتات، والذي يُعطيها الحركة الأولى للإخصاب». هكذا نجد مرّة أخرى، وبشكل مُقنّع، نفس الصّور الماديّة الفعّالية التي اقتفينا أثرها في الخيال الحميميّ للبلّور. ليس العسل غنيمة بسيطة وخاملة تجدها النحلة في تجويف كأس الزهرة. بل هو مادّة ساعدت سلفاً على الإنبات، واتّبعت الاندفاع الحيويّ للبذور داخل الحبّة ذاتها عندما حمله الندى المُخصب؛ ولكنه لم يستسلم للنبات ليسجنه، بل صعد إلى حدّ الزهرة. وكذلك لا يزال يحتفظ بعدُ بقيَم مُخصِبة (ص 84): «العسل روح كلّية، لم تُحدَّد بعدُ بصورة تامّة في المملكة النباتية».

غالباً ما يُضطرّ المحلّلون النفسيّون لدراسة عُقَدِيّات نفسية حقيقية حيث انعقدت معانٍ من الدائرة المُغذّية بمعاني من دائرة التوالد. فإذا كانوا قد ركّزوا اهتمامهم على تكوّن المعارف الموضوعيّة، فإنّهم قد تعرّفوا في النصوص التي نستشهد بها على نفس التشابك بين ما يُغذّي وما يُولِّد. فكّل مادّة يُحلَم بها بصورة حميميّة تحملنا إلى حميميّتنا اللّاواعية. وفي الواقع، إنّ النصّ الذي استشهدنا به لا يمثّل استثناء، لذلك يمكننا أن نقدّم منه العديد من العيّنات الأخرى التي ستُعطي دائماً نفس انطباع الفيزياء والكيمياء اللّاواعيتين. هل نحتاج أيضاً للتأكيد على ضرورة إعادة موضعة الموادّ داخل الطبيعة، حتّى نحصل على كلّ الأحلام الماديّة؟ إنّ بحثاً نفسيّاً حول خثور العسل الذي يُأخذ بملعقة ويُطلى به الخبز، لن يكشف لنا شيئاً عن سرّه الحميميّ؛ ولن ينقل لأحلامنا قوّته الكونيّة، ولن نعرف جيّداً قيمه الحسّية إذا لم ننجح في إيقاظها بواسطة القيم الخيالية.

إنّ مادّة هي على درجة عالية من التثمين كالعسل لا تكون بالطبع في

الأقراباذين[1] pharmacopée مادّةً لامبالية بالموادّ التي يمكننا أن نجمعها بها. فالعسل، وقد مُزِجَ بمساحيق نباتية، إنّما يقوم بإثارة قواها. ويُضيف الأب روسو قائلاً: «يفعل العسل مع النبات الطبّيّ ما كان يمكن أن يفعله معه الندى في الأرض، ما دام العسل ليس شيئاً آخر غير ندى كثيف وأكثر نُضجاً من ذاك الذي يطير بشكل خفيّ في الهواء الأعلى». لا يأتي العسل إذن فقط ليُخفي مرارة ما، و«ليُزَيِّن قُبحاً»: بل إنه يقوّي الدواء الذي يغلّفه. وبإمكاننا من جهة أخرى أن نكون على يقين من أنّ الخيال الخاضع تماماً لمملكة القيم المادّيّة سيُحقّق نوعاً من التقوية المُتَبادَلَة التي تُضاعف بها لا نهاية له القوى المجتمعة.

وكتب مؤلّف آخر[2]: «يتكوّن العسل من كبريت وندى. لهذا السبب لا نُسمّيه راتنج الأرض، بل راتنج السماء». مع الكبريت، ومع الراتنج، ومع المشاركة الكاملة للنار علينا أن نعيش احتدام العسل، وكأنّه قُدَّ من ذهب مسحوق. فالعسل، بالنسبة للكثير من الحالمين بالموادّ، هو في الحقيقة ندى شمسيّ، ندى ذهب حيّ. هكذا تتجمّع كلّ القيم شيئاً فشيئاً. ولا يتوقّف الخيال الماديّ أبداً عن تجميع القوى حول الموادّ التي يقوم بانتقائها.

ولكن في زمننا زمن التفكير العقلانيّ، نُسِيءُ تقييم سلّم كلّ هذه التراكيب،

---

(1) الأقراباذين هو عند العرب علم الأدوية أو علم الصيدلية. (المُراجِع)

(2) إذا ما كلّفنا أنفسنا بمهمّة دراسة كلّ القيم التقليدية للموادّ، فإنّه يجب علينا أن نستدعي في ما يتعلّق بالعسل أدباً ميثولوجياً ضخماً. ونجد العديد من المعلومات في مقال لأوسنير Usener حول الاستعمال الطقوسيّ للعسل، عنوانه «الحليب والعسل» *Milch und Honig* (هرمس *Hermès*، العدد 57، 1902). ويبيّن فرانز كومون Franz Cumont الذي يقدّم هذا المرجع (شعائر ميترا *Les Mystères de Mithra*، ص 132) الفعل التطهيريّ للعسل في الطقوس التلقينيّة.
إنّ العسل، في كاملِ الخيمياء، هو رمز الطهي الأكثر صبراً، والأبطأ والأعمق. يبدو أنّ البحث الطويل للنحلة مفكر فيه ماديّاً، كما لو أنّ كلّ الزهرات تأتي لتنضُج وتزداد نضجاً في سوريالية للمادّة. لسنا بعيدين من أن نجعل على هذا النحو من العسل مادّة للزمن. العسل هو الزمن.

وإننا لنبتعدُ عن كلّ حلم يقظة كونيّ. نريد حقّاً أن نُعيد التموقع «داخل العالم»، ولكنّنا «من العالم» اقتطعنا الموادّ. ومع ذلك، فإنّ بعض أحلام اليقظة المتوحّدة أمام الموادّ الجميلة للعالَم -أحلام يقظة لا نبوح بها أبداً ولا نكتبُها- تجعلنا ننزع دائماً نحو هذه المشاركات. سنعثر على كلّ هذه التراكيب إذا ما حيّينا بصدقٍ وشاعريةٍ «خيرات الأرض».

3

ليس هناك من صور أكثر شيوعاً عند الشعراء لترجمة جمال الندى من اللّؤلؤة. ولكن مهمّتنا لا تتمثّل هنا في تكديس الأمثلة لهذه الاستعارة المبتذلة. ولذلك نريد أن نتّجه على الفور نحو عمق الحلم ونرى كيف كان من الممكن أن تتكوّن أسطورة اللّآلئ التي أنتجها ندى السماء. هذه الأسطورة الفريدة من نوعها متواترة في كتب الخيميائيّين. فلنعطِ عنها بعض الأمثلة.

«كل الكتّاب الجيّدين يصرّحون في كتاباتهم أنّ اللّآلئ تُعَدُّ من الندى وتتكوّن منه. فالأمهات-اللّآلئ في أصْدَافها، التي هي المناجم التي تتكوّن فيها هذه الأحجار الكريمة وتتناسلُ، تتلقّى الندى في مطلع النهار، عندما ينزل هذا السائل الربّانيّ من السماء، ويصعد إلى سطح الماء، وهنا تفتح أصدافها، لتسمح بدخول هذا الندى الذي يملؤها ويُحبّلها بمادّته الخالصة؛ ثمّ تنغلق الأصداف إثر ذلك وتعود إلى مخبئها المألوف في عمق البحر، حيث يُطبَخُ هذا الندى ويُهضمُ بفضل حرارتها الطبيعية، وبفضل صناعتها الطبيعية تُشكّل وتصبحُ لؤلؤة، تلتصق بجوانب صدفتها».

بنفس الطريقة يقول رينيه فرانسوا (René François): «إنّ الصَّدَفَةَ حُبلى بالسماوات، ولا تعيش إلّا من الرّحيق السماويّ، لكي تلد اللؤلؤة الفضّية، أو الكامدة اللّون، أو الصفراء حسبَ ما تُعطيها السماء، وحسبَ ما يكون

الندى أكثر نقاء. بحصولها إذن على الندى وصدَفتها منفتحة، تتشكّل حبّات صغيرة تتحجّر وتتصلّب وتتجمّد، وشيئاً فشيئاً تصقلها الطبيعة بفضل أشعّة الشمس، لتصبح في الأخير لآلئ شرقية. وإذا كان الندى كبيراً كانت اللّآلئ أكبر، وإذا أرعدت السماء، غطست الصدَفة في الماء، وحسبَ الرعد أيضاً تتكون جَهيضات اللّآلئ المحدّبة، المفلطحة، المشوّهة أو الفارغة كالجراب».

يقدّم كلّ كاتب، على ما يبدو، خاصيّة إضافية للأسطورة، وحلما ماديّاً إضافياً. فأحدهم يُشدّد على الفعل البطيء لـ«الؤلؤة-الأم». ومهما تكن مادّة الندى نقيّة، فإنّ «اللؤلؤة-الأم» تُلقي منها بالفضلات. ثمّ يقول، وقد نسي أنّ الصدَفة كانت الحضن الأول للندى، إنّ الفضلات المنضوحة هي التي تُكوّن الصَّدَفَة. وإنّما هذه عملية قلب مُميّزة للأحلام: فالصَّدَفة تخلُقُ اللّؤلؤة؛ واللّؤلؤة تخلق الصَّدَفَةَ. فالخشن والمصقول هما هنا ماثلان من أجل صنع جدليّة في الاتّجاهين. فالحلم يُلاعبُ القيمة والقيمة المضادّة.

ويؤكّد كاتب آخر يستعيد دائماً نفس المبحث، على بطء التكوّن. فالبحر الأسود[1] «يُغذّي أصدافاً تصعد إلى السطح وتنفتحُ، حيث تتلقّى مطر السماء؛ ثمّ تغطُسُ إثر ذلك لتُعِدّ قطرات المطر هذه طوال مائة سنة... أمّا اللّآلئ التي ليست في موسمها فإنّها تفوح منها رائحة كرائحة الجيفة... فيجب ألّا نسلّم بأنّ أيّ مطر يمكنه أن يتحوّل إلى لآلئ؛ بل فقط ذاك الذي ينزل في بعض الأيّام وتحت بعض الأبراج». وسنعثر دائماً على التفكير الخفيّ للتحديدات الفلكيّة. فعند الحالمين المولعين بالكونيّة، يجب على أدنى لؤلؤة موسومة بكمالها أن تتكوّن في مكانها المناسب، وفي زمانها المناسب. كما يجب أيضاً أن تكون «داخل العالم».

وبالطبع تصلُحُ كوسموغونيا اللؤلؤة أيضاً لكوسموغونيا الحجر الكريم،

(1) لانغلوا Langlois، مرجع سابق، ج 3، ص 27.

ففي كلّ مكان هو نفس حلم يقظة التأثيرات الذي يتحكّم. كما يتحدّث كتاب الحيوان لفيليب دو تاوون (Philippe de Thaon) الذي نشره لانغلوا[1]، عن «حجر هو نور كلّ الأحجار الأخرى». فهو على هذا النحو العنصر الأساس لكلّ الأحجار الكريمة. «نسمّيه بلح البحر. يولد في جزيرة تابنيه (Tapné) من ندى السماء. هذه الأحجار الخالية من كلّ عَيْبٍ ومن كلّ إلحام تنفتح انفتاحاً طفيفاً، فتتلقّى الندى لتنغلق إثر ذلك؛ وعلى هذا النحو تتناسل على شاكلة المخلوقات الحيّة».

ويقول رينيه فرانسوا من جهته: لا يتناسل الياقوت الأحمر «داخل أحضان الأرض، بل هي الدموع الدموية للسماء التي تصبحُ على رمال الهند ياقوتاً أحمر، أي ندى مفضّلاً من لدن السماء».

هكذا استسلمنا مرّة أخرى دون احترازٍ لأفكار مجنونة، بل حتّى دون أن نزن جيّداً ما يعود عند هؤلاء الكتّاب إلى السّذاجة وإلى الرغبة في إثارة الدهشة. ولكنّنا نعيش، بالتحديد، مع مثل هذه الصّور، أزمنة يعمل فيها الكاتب على حافّة السذاجة، دافعاً، بشكل ما، الصّورَ إلى الحدِّ الأقصى. لهذا السبب، وعلى الرغم من المبالغات، فإنّ مثل هذه الصّور يمكن أن تكشف عن بعض قوى الخيال.

وسنعمل، من جهة أخرى على اقتفاء أثر هذه الصّور، وسنحاول أن نمسك باللّحظة التي تخمدُ فيها قليلاً، لتصبح استعارات.

فعلى سبيل المثال، إنّ صورة اللّآلئ المُحدّبة بفعل الرعد، وهي صورة تدعو بالأحرى للضّحك عندما تصدر عن خيميائيّ مُبسّطٍ للمعرفة، تجد مكانها في آثار القدّيس فرانسوا دو سال François de Sales: «إنّ اللّآلئ التي أمكن تكوينها أو تغذيتها بريح الرعود وصوتها ليس لها غير قشرة اللّآلئ، وهي

(1) نفس المرجع ونفس الصفحة.

خاوية من المادّة..». سيجد القارئ بنفسه السياق الأخلاقيّ لهذه الصّورة. وسيُلفي نفسه وهو بصدد الحلُم قليلاً بالاستعارات الأخلاقية. وسيُدركُ آنئذٍ أنّ الخيال الذي ينخرط في صوره يمكنه أن يتلقَّى منها نوعاً من قوّة الإقناع، إقناع هو بالأحرى ساذج للغاية، ولكنه مع ذلك لا يفتقد للمهارة. ولكي يُبيّن القدّيس فرانسوا دو سال أنّ روحاً قويّة وثابتة يمكنها «أن تعيش في العالم دون أن تتلقّى أيَّ خِلْطٍ من أخلاط العالم»، كتب في فصل آخر (ص 4): «تعيش اللّآلئ-الأمّهات وسط البحر دون أن تأخذ ولو قطرة واحدة من الماء البحريّ». وكتب رينيه فرانسوا في 1657: «تزدري اللّؤلؤة-الأمّ مفاتن مُضيفها البحر... فكلّ حِلْفها هو مع السماء». النصّان يتلامسان. فبإمكاننا أن نقرأ نص رينيه فرانسوا أخلاقياً، مثل درس يُعطيه عالَمُ الأشياء لقلب الإنسان، ليُثْبِتَ لهُ أنّه يجب عليه هو الآخر أيضاً أن يُقيم «تحالُفَه برمّته مع السماء».

وبالمثل، يمكننا أن نقرأ نصّ القدّيس فرانسوا دو سال فيزيائيّاً، كبرهان على أنّ للأخلاق حقيقة فيزيائيّة.

وبما أنّنا لم نعد نُشاركُ في الحقيقة الحُلُمية لكلّ هذه الصّور، نقول عن طيب خاطر إنّ لغة القدّيس فرانسوا هي لغة «مُزهرة». ولكنّنا لا نُدركُ أنّ هذه «الأزهار» هي بشكل ما طبيعية ما دامت قد أنتجتها القوّة الدافعة لحُلُميّة هي على علاقة بالتفكير الواعي.

ولكن لنُخْفِتْ بدرجةٍ إضافيةٍ الأصداءَ البعيدة للأصوات الساذجة، كي نستعيد من جديد من عمل أحد الكتّاب المحدثين صورة اللّؤلؤة المتولّدة عن ندى خالص. كتب توماس هاردي (Thomas Hardy)، الذي نجد لديه العديد من مَشاهد اليقظة الصباحية للكون[1]: «يُعلّق الضباب ماساتٍ رطبة

(1) توماس هاردي، تسّ دوربرفيل، سبق ذكره، الترجمة، ج 1، ص 205.

صغيرة جدّاً في أهداب تسّ (Tess) ويضع على شعرها قطرات شبيهة ببذور اللّآلئ». بذور اللّآلئ تلك، من أين تأتي؟ وأيّ قارئ مُخلِصٍ للقراءة المتأنّية، يستيقظ فجأة على مبادئ قراءة مُضاعَفة تستدعي أن نقرأ في نفس الوقت على مستوى الدلالات وعلى مستوى الصّور، نقول أيّ قارئ سيتوقّف هنا لكي يحلُمَ؟

أمّا كلّ تلك الصّور المُسرفةِ التي تسمّي الدمعة لؤلؤة، والندى لؤلؤة، والمياه المُضطربة للصباح ماساً، فقد انتهى أمرها. فهي تُغلِقُ أبواب الأحلام. ولن تفتحه أبداً. ولكي نُعيد للكلمات أحلامها المهدورة، لا بدّ من العودة بسذاجة نحو الأشياء.

الباب الثالث

الفصل الثاني عشر

علم نفس الثّقالة[1]

«إنّ هيئة الإنسان الأخلاقية شبيهة بهيئته الفيزيائيّة، وهي ليست غير سقوط متواصل».

(ج. ب. ريشتر، **حياة فيكسلاين**، الترجمة، ص 28)

(J. P. Richter, *La Vie de Fixlein*, trad., p. 28).

1

لقد قدّمنا في كتابنا **الهواء والأحلام** *L'Air et les songes*، بعض صور السّقوط والهاوية التي تتعلّق بكلّ تأكيدٍ بالخيال الأرضيّ. ولقد كانت هذه الصّور ضرورية لنا لنوضّح الحركيّة المعكوسة للطيران. فنحن نطير ضدّ الثقالة، وذلك في عالم الأحلام وفي عالم الواقع على حدّ سواء. وبالمثْل، يجب علينا الآن أن نثير كلّ الصّور الهوائية حتّى نقيّم جيّداً **الوزن النفسيّ** للصّور الأرضية. ومن المُستحيل أن نُمارس **علم نفس الثقالة**، علمَ نفسٍ ما يجعل منّا كائنات ثقيلة، متعبة، بطيئة، كائنات ساقطة، دون الإحالة إلى علم نفس الخفّة، إلى التّوْقِ إلى الخفّة. ولهذا نسمح لأنفسنا بأن نُحيل القارئ على كتابنا السّابق حيث بدأنا دراسة الخيال الحركيّ.

وإننا لنخطئ من جهة أخرى إن نحن اكتفينا بمجرّد المُجاورة بين صور

---

(1) الثّقالة pesanteur هي الجاذبيّة، كما في الجاذبيّة الأرضيّة، واختيار الثقالة هنا أمنَع للّبس. (المُراجِع)

الأعلى وصور الأسفل. ذلك أنّ هذه الصّور التي تخضع للهندسة هي بشكل ما صور مفرطة في الوضوح. فلقد أصبحت صوراً منطقية. ولهذا يجب علينا أن نتخلّص من نسبيّتها البسيطة لنعيش الجدليّة الحركيّة لما يتّجه نحو الأعلى ولما يتّجه نحو الأسفل. وإنّنا لنفهم بصورة أفضل الواقعية النفسيّة لجدليّة الصّعود والنزول إنْ قرأنا، بروح مفعمة بالأحلام، هذه الملاحظات[1] لليوناردو دافنشي: «تتولّد الخفّة من الثقالة، والعكس بالعكس، وفي تسديدهما على الفور حُظوة خلقهما، تعظُمُ قوّتهما بالتناسب مع تَعاظُم حياتهما، وتكون لهما حياة أكبر كلّما كانت حركتهما أكبر. كما تُحطّم أيضاً إحداهما الأخرى في نفس الوقت، في الانتقام المشترك لموتهما. ذلك أنّ البرهنة قُدّت على هذا النحو، فلا تُخلق الخفّة إلّا إذا كانت مقترنة بالثقالة، ولا تحدُثُ الثقالة إلّا إذا استمرّت الخفّة».

لا شكّ أنّ بإمكاننا أن نُعطي لهذا المقطع الغامض تفسيراً علميّاً، يُبيّن كيف أنّ العالِم الإيطاليّ، الذي وضعه التاريخ بين أرسطو وغاليله، يتمثّل سقوط الأجسَام داخل فضاء فاعل يُتصوَّر كوسط مملوء. لكنّ هذا التوضيح من جهة الأفكار لا يقرّبُنا من بؤرة القناعات التي لا يزال عِلْم سلَفنا يُحلَم به فيها. ولكي نذهب إلى بؤرة القناعات الأوّلية ذاتها، علينا أن نَضع أنفسنا في مركز الصّور ذاته. إنّه في نوع من السديم النفسيّ تتكوّن نواة ثقلنا أو الحياة المُزْهِرَة تماماً لخفّتنا. وإننا نحسُّ أنّنا أصبحنا ثقيلين أو أصبحنا خفيفين في «الانتقام المتبادل» لقرارات متضاربة. فعندما يأخُذُنا الدّوار، نحسُّ بأنّه كان بإمكاننا أن نصعد. ألف إحساس يجعل وزننا النفسيّ، الذي هو حقّاً وزن خياليّ، يتغيّرُ. إذا كان بإمكاننا أن نشرع بدراسة دقيقة لتجاربنا الحُلُميّة، فإنّنا سنحصل بسرعة على قياسات الحساسية الوزنية القصوى لإحساساتنا.

---

(1) ليوناردو دا فنشي Leonardo da Vinci، الكرّاسات *Carnets*، الترجمة، ج 1، ص 45.

ربّما يكون بإمكاننا أن نربّي أنفسنا على مقاومة ثقلنا، وحتّى نُشفي أنفسنا من أثقالنا. هكذا تأتي بيداغوجيا (تربية) للثقالة لتؤازر علم نفس الثقالة النفسيّة. أيُّ إرادة ارتفاع نجدها في هذين البيتين لإسّنين (Essenine) (ريه Rais، أنطولوجيا الشعر الروسيّ *Anthologie de la Poésie russe*)):

«لم أعد أحبّ سماءً بلا سلّم،
لم أعد أحبّ أن ينزل الثلجُ».

إنّ العمودية بُعدٌ إنسانيّ حسّاس إلى درجة تسمح أحياناً بأن نمطّط صورة، وبأن نعطيها، في الاتجاهين، نحو الأعلى، ونحو الأسفل، امتداداً معتبَراً. إنّ كلّ حالم يُحبُّ العمودية يُدخّنُ سيجارته وسط أحلام مغايرة إذا ما تأمّل الحركة المضاعفة لهذه الصّورة المُقتبسة من الكتاب القيّم لريبمون دوسّين (Ribemont-Dessaignes)، هوَ ذا الإنسان *Ecce Homo*:

«كان واهن القوى، فأشعل سيجارة،
وتصاعد الدخان نحو السماء،
وسقط الرّماد على أقدام الجحيم».

2

بإمكان صور عابرة للغاية، وقليلة الإلحاح، أن تُعطينا أحياناً نوعاً من الوعي بالدُّوار، وأن تُحيي فينا دُوَاراً نائماً، انطباعاً عميقاً للّاوعي. وليس من النادر في الواقع أن تنطبع حياة كاملة بدوار يوم واحد.

وحتّى نموضع مُشكلنا في إطار حالة خاصة، سنقدّم وثيقة شخصية.

تتمثّل إحدى أكبر مآسي حياتي اللّاواعية في كوني صَعَدْتُ إلى حدود

فانوس سَهْم [كاتدرائيّة] سترازبورغ[1]. كنت في العشرين من عمري. إلى هذه السنّ، لَم أكن أعرف إلّا الأجراس المتواضعة لريف منطقة الشمبانيا. كم مرّة استفدت من باب فُتِحَ سهواً لأتسلّق داخل برج الأجراس، لأعيش دون خوفٍ في عالم من الدّرجات ومن السلالم. ولقد قضّيتُ قرب إفريز الأجراس ساعات عديدة أنظر للوادي الجميل وللهضاب والمرتفعات. إنّ المنظر على التلّة التي نسمّيها في بار سور أوب (Bar-sur-Aube)، جبل سانت جرمين (Sainte-Germaine) يهبُنا عالماً دائريّاً مُغلقاً تماماً يُمثّلُ الجرسُ مركزاً له. أيُّ «ديكور» هو هذا الذي يسمح لنا بأن نحلم فيه بسيطرة الذات على المنْظر المُتَأَمَّلِ! ولكنّ الصعود، في سترازبورغ، يُصبِحُ فجأة صعوداً لا إنسانيّاً. باتّباعه للدّليلِ في الدرج الحجريّ، يكون الزائر في البداية مُحْمِيّاً بيد واثقة بالعُميدات الرقيقة، ولكن فجأة، وعلى مقربة شديدة من القمّة، تتوقّف هذه الشبكة المُخرّمة للأعمدة. على اليمين، يسود الفراغ، الفراغ الكبير فوق السّطوح. يلتوي الدرج بسرعة إلى درجة يشعر معها الزائر بالوحدة التامّة، بعيداً عن الدليل. عندها تُصبحُ الحياة مُعلّقةَ باليد الممسكة بالدرابزين.

يكفي أن نصعد وننزل، مرّتين لبعض دقائق من الدّوار المُطلق، لتكون نفسيّتنا قد دُمِغَت مدى الحياة.

لم يعُد بإمكانيٍ أن أحبَّ أبداً الجبل والأبراج! فانطباع السقوط المدوّي لا يزال راسخاً فيَّ. وعندما تعود هذه الذكرى، وعندما تُبعثُ هذه الصّورة من جديد في لياليَّ، وفي أحلام يقظتي المتيقّظة ذاتها، فإنّ قلقاً غير قابل للتحديد ينزل إلى كياني العميق. وأنا أكتب هذه الصفحة، تألّمت، وكنت وأنا أستنسخها لا زلت أتألّم كما لو كنت أتألّم من مغامرة جديدة وحقيقية.

(1) ينتهي برج كاتدرائيّة نوتردام Notre-Dame في مدينة سترازبورغ Strasbourg بفرنسا (بدأ بناؤها في 1015 واكتمل في 1220) بسهم حجريّ أضيف إليها في 1439 ويرتفع عن الأرض بمقدار 142,11 متراً، وهو أعلى سهم كنسيّ بُني في العصر الوسيط وبقي قائماً حتّى يومنا. (المُراجِع)

منذ وقت قريب، عندما كنتُ بصدد مطالعة كتاب لم أكن أتوقّع البتّة أن أجد فيه حكايتي من جديد، منعتني هذه الذكرى من مواصلة القراءة. فاستنسخت هذا المقطع: «يتوقّف معظم الغرباء عند المَسْطَحَة، ولكن المتحمّسين، وأصحاب النَّفَس الطويل والخفيفي الحركة يتوغّلون في ما هو أعلى داخل البُرَيْجَاتِ الأربعة التي تقتادنا إلى قاعدة هذا الهَرَم المثمّن الأضلاع، الخارق للعادة والخفيف جدّاً، الذي يُشكّلُ السَّهْمَ. أمّاَ أنتم يا من لم تُبْتَلُوا بِبَدَانَة مفرطة ولا تخافون الدّوار، فبإمكانكم أن تواصلوا، بعد البُرَيْجات، تَسَلُّقَ الدّرجات الثماني الدائرية التي تتلوّى في الزوايا الثماني، وصولاً إلى الفانوس. وقد قام غوته بهذا الصعود أكثر من مرّة، وبالتحديد حتّى يتدرّب على محاربة الدّوار. وقد نقش اسمه على حجر البُرَيْجات...»[1]

إنّي لا أفهم البتّة الهندسة المعمارية التي قام ديبّينغ بوصفها، وهي لا تثير شيئاً في ذكرياتي الواضحة. لقد أسلمتُ نفسي بكاملها لألمي. بإمكاني أن أقول عن طيب خاطر، وفي أسلوب مالبرانش، إنّ مثل هذه الحساسية التي تُدخل الاضطراب على مطالعتي ناجمة عن خيال جريح. وقد يبحثُ المحلّلون النفسيّون عن الأسباب الأخلاقية لمثل هذه الحساسية. ولكن لا شيء يُفَسّرُ في نظري أن يكون هذا العدد الهائل من الإحساسات بالدوار مرتبطاً بهذه الذكرى بالذات، الفائقة الدقّة، الشديدة التحدّد، الكبيرة العزلة في تاريخي. بمجرّد نزولي من جديد على الأرض، عادت إليَّ فرحة الحياة دون أيّ منغّص. شربت من خمر الرّاين (Rhin) ومن خمور الموزيل (Moselle)، مصحوبةً، في فكري، بالحسّ الرقيق للثّناءات التي يمكنها أن تتلقّاها من أحد الشامبانيّين. ولكنّ كلّ هذه الأفراح لم تمنع الشقاء النفسيّ من أن يتمكّن منّي. ولذلك سيواصل سقوطي الخياليّ في تعذيب أحلامي. فبمجرّد أن يُعاودني كابوس

(1) غيّوم ديبّينغ Guillaume Depping، عجائب القوّة والمهارة *Merveilles de la force et de l'adresse*، باريس، 1871، ص 167.

قَلِقٌ، أعلم جيّداً أني سأسقط على أسطُحِ [كاتدرائية] سترازبورغ. وإذا متُّ في فراشي، فإنّي سأموتُ من هذا السقوطَ الخياليّ، والقلبُ منْقَبضٌ، والقلب مُحطّمٌ. وليست الأمراض في الغالب غير أسباب إضافية. هناك من الصّور ما هو أكثر ضرراً، أكثر ضراوة، صور لا تتسامح.[1]

وعلى ما يبدو فقد عانى ألكساندر دوما Alexandre Dumas من نفس المُصيبة. إذ كتب في مذكّراتي *Mes Mémoires* (ج 1، ص 276): في العاشرة من عمري «كانت تربيتي البدنية تسير على أحسن ما يُرام: ألقي بالأحجار مثل داود، وأرمي بالقوس مثل جنديّ من جزر الباليار، وأمتطي صهوة الحصان مثل نوميديّ[2]؛ ولكنّي لم أكن أتسلّق الأشجار ولا أصعد إلى الأجراس. لقد سافرت كثيراً؛ ولقد وقعت، سواء في الألب، أو في صقلّية أو في كالابريا، أو في إسبانيا، أو في إفريقيا في مواقف صعبة؛ ولكنّني وقعت فيها لأنّه كان يجب عليَّ أن أقع فيها. ولكن، أنا وحدي، في الوقت الرّاهن، من يعلم كم تعذّبت عندما وقعت فيها. هذا الرعب المتوتّر في كلّيته، وبالتالي غير القابل للشّفاء، هو من العظمة بحيث إذا ما خُيّرتُ، فإنّي أفضّل أن أدخل في عراكٍ مع شخص آخر على أن أصعد إلى أعلى عمود ساحة فاندوم (la place Vendôme). ولقد صعدتُ في يوم من الأيام صحبة هوغو، إلى أعلى أبراج نوتردام (-Notre

(1) لم يكن باشلار ليكتفي بعرض نصوص الآخرين والاشتغال عليها حُلْمِيّاً وخياليّاً، بل كان يعمل في كلّ مرّة على تطعيم نصوصهم بتجاربه الخاصّة، مبيّناً ما يُمكن أن يتركه «الخيال الجريح» من ألم في نفس الشّيخ- الطّفل. ولئن عمل في كتاباته الإبستيمولوجية على الحدّ قدر المُستطاع من تأثير الصّور والخيال، في بناء المعارف والمفاهيم والمناهج العلمية، فإنّه في كتاباته الإستطيقية يحتفي بالصور والخيال، ويعترف أنّها قادرة على إحيائنا قدرتها على إماتتنا، وأنّ موتنا يقترن بها أكثر ممّا يقترن بالأمراض، التي عدّها باشلار مجرّد أسباب إضافية، تُعجّل بالموت ولكنّها لا تُفسّره. فمن الصّور ما قتل، خاصّة عندما تكون هذه الصّور صور الإحساس بالفراغ والدّوار المُرعب وغياب السّند والسّقوط من علٍ! (المترجم)

(2) النوميديّون: من أقدم القبائل الأمازيغية، كان لهم مملكة تغطّي أرض الجزائر الحاليّة. (المُراجع)

Dame)؛ وأنا أعلم ما كلّفني ذلك من عرق ومن ارتعادات». على الرغم من هذا التفاخر بمواقف الشجاعة التي تُشكّل العديد من الأغطية التي لا يجد المحلل النفسيّ عناء في كشفها، فإنّنا نحسّ جيّداً أنّ «هذا الرعب المتوتّر في كلّيته» يُحدّد نفسية مطبوعة بشكل غريب بطابع سقوطٍ مُتَخَيَّلٍ. قبل ذلك ببضع صفحات (ص 273)، قدّم ألكسندر دوماس اعترافات يمكنها أن تساعدنا على أن نعثر في الطفولة المُبكّرة جدّاً على آثار اضطراب متواصل إلى حدّ كبير: «كالطبيعة تماماً أنا أيضاً أخاف من الفراغ. وبمجرّد أن أحسّ بأنّي مُعَلَّقٌ على مسافة معيّنة من الأرض، أكون مثل أنتايوس (Antée)[1]، فيُصيبني الدّوار، وأفقد كلّ قواي. ولا أتجرّؤ على النزول بمفردي من درج تكون أدراجه هاوية نسبياً..».

يُخصّص هنريش ستيفنس (Henrich Steffens) في سيرته الذاتية المفصّلة للغاية، صفحات عديدة ذات عمق مميّز لنفس هذه الإحساسات. فالدُّوار، بالنسبة إليه، عُزلة مفاجئة. فبمجرّد أن يستولي على كائن ما، حتّى يعجز كلّ سَنَدٍ عن إنقاذه، وتعجز كلّ يدٍ مُغيثة على الإمساك به في سقوطه. فالشقيُّ الذي يتملّكه دُوار بالمعنى الصريح للكلمة، يكون وحيداً في أعمق أعماق كيانه. إنّه سقوط حيٌّ. ويفتح هذا السقوط هوّات حقيقية في كيانه الخاصّ: **يُسحبُ مثل هذا الإنسان إلى الهوّة السحيقة لوجوده الخاصّ.**[2] إنّها حقّاً حالة خراب للوجود، خراب للدّازاين[3] (*Dasein*) مُتمَثّلاً في بعده الفيزيائيّ قدر المستطاع، وذلك

---

(1) أنتايوس *Antaios* (بالفرنسية: Antée): من العماليق في الميثولوجيا اليونانية، ابن نبتون والأرض. (المُراجِع)

(2) هنريش شتيفنس، **ما عشتُه** *Was ich erlebte*، براسلاو، 1840، عشرة مجلّدات، ج 1، ص 334 وما يليها.

(3) الدّازاين *Dasein*: مفردة لها مكانة محوريّة في فكر هايدغر Heidegger، مكوّنة من Da (هنا) و Sein (فعل كان يكون)، أي الوجود–هنا أو الوجود الحاضر، وجود الإنسان بالذّات بما هو انفتاح وحضور إزاء الوجود وتزمُّن أو انخراط في الزمن. (المُراجِع)

قبل الاستعارات التي قامت فلسفة كيرِكيغارد (Kierkegaard) بإعدادها.

لقد صاحبت مثل هذه الإحساسات حقّاً ستيفنس طوال حياته. وهو يقول إنّها قد أصبحت بالفعل أجزاء لا تتجزّأ من أحلامه. وهو يُرجعُ دائماً كلّ دُوار فيزيائيّ لهذا الإحساس ذي العزلة المفاجئة والكاملة: «يفتح لي الدُّوارُ الأعماقَ المظلمة لعزلة الروح المغتربة».

إنّ مجرّد الإحساس بأننا سنعيش حلم السقوط يُنهي النوم. كتب رميزوف (Remizov) في إحدى أقاصيصه (**عبر الأوقيانوس الهوائيّ. دروب نحو اللّامرئيّ** *Par l'océan aérien. Souvenirs vers l'invisible*، الترجمة، ص 178): «كم من مرّة، وأنا أتهيء للنوم، أتخيّل نفسي بطريقة لاإرادية وأنا أتسلّق منحدراً شديد الارتفاع، فأحسّ وكلّي رُعبٌ بأنني لم أعد قادراً حتّى على التفكير في النوم!». في أسوء أيام حياتي، كنتُ أتهيّب من النوم مثلما أخاف من السقوط. هناك من اللّيالي ما يكون قَدَرُ الإنسان فيها هو أن يسقُطَ. يتملّكه دُوارٌ غامض، على علاقة بفكرة شديدة الوضوح!

إنّنا نعيش طويلاً بكلمات مُستهلَكَةٍ. وفقط عند قراءتي لهنريش ستيفنس عِشتُ فجأة كلّ القوى، كلّ الأفكار المُبيّتة التي تغفو في الكلمة الفرنسية القديمة: الدرابزين (*le garde-fou*). فالدرابزين يحمينا من أبسط أنواع الجنون[1]، من أكثر أنواع الجنون عموميّة، ذاك الذي يمكن أن يُصيبنا جميعاً على جسر صغير، على درج. وقد تملّك هذا الجنون ألكساندر دوما عندما كان في شرفة شقّته، في الطابق الثاني. ولكن، لكي نعطي المعنى الكامل لهذه الانطباعات بالسقوط التي يمكنها أن تُسجَّل في أقاصي اللّاوعي، لنتذكّر السلوك الاحتياطيّ الذي توصي به السيّدة مونتسوري (Mme Montessori)

(1) يُسمّى الدرابزين في الفرنسيّة garde-fou، أي، حرفيّاً، «مانع من الجنون»، باعتباره يمنع من القيام بأفعال جنونيّة أو مفتقرة إلى الحذر، الارتماء منه مثلاً. (المُراجِع)

في العلاجات التي تُقدّم للمولود الجديد. ففي كتابها الطفل *L'enfant* (الترجمة، ص 20): «لقد رأيت مولوداً جديداً، ما إن أمكن إنقاذه من الاختناق حتّى غُطِّس داخل مغطس موضوع على الأرض؛ وفي اللحظة التي خُفِضَ فيها بسرعة من أجل غطسه، أغلق عينيه وارتعش مَادّاً ذراعيْه وفخذيْه، مثل شخص يُحسُّ بأنّه سيسقُط. لقد كانت تلك تجربته الأولى في الخوف».

يظلّ «الحسّ السليم» الذي لا يكون بالضرورة «الحسّ النفسيّ»، حسّاً شكّاكاً. فالحسّ السليم يحتاجُ إلى عقلنات واضحة. فهو يعتقد بِيُسْرٍ أنّ سقوطاً ما لا يترُكُ آثاراً نفسية في روح طفولية إلّا إذا ترك ندبة في الجَبين. وكيف لا نُدركُ أنّ الاستتباعات البدنية هيّنة للغاية عندما يمكن الإحساس بالسبب بشكل ما بطريقة بدئيّة، وكحركة داخلية فُجائِيَة لم تُعش من قبلُ قطّ؟ تُقارن ماريا مونتسوري العلاجات المُقَدَّمة للنّفساء الشابّة والفظاظة التي يواجه بها الطفل (ص 22): «يُنتَزَعُ الطفل من مَهْدِهِ ثمّ يُعادُ إليه برَفْعِهِ إلى حدود كتف الكهل الذي يجب عليه حَمْلُه؛ ثمّ من جديدٍ يُخفَض ليوضع في سريره، قرب أمّه، وهذا يوافق بالنسبة إليها ضرورة الصعود في مصعد والنزول منه وقد فقد السيطرة على آليّاته». وترجو المؤلّفة أن يُقام بحركات بطيئة ومتأنّية. عندها لن يُسَجَّلَ أيّ انطباع بالدوار في الحياة التي لا تزال نائمة، ولكنها مع ذلك حسّاسة.

بين السقوط الخياليّ، الشبيه بسقوطنا في سترازبورغ و«السقوط» الهيّن إلى أبعد الحدود، والمُتَحَلِّلِ إلى أبعد الحدود من كلّ الاستتباعات الظاهرة مثل سقوط الرضيع الذي فحصته ماريا مونتسوري، لن نجد عناء في العثور على العديد من السُّقوطات الوسيطة، من السُّقوطات المغايرة. وبصورة خاصة، نضع بين هذه السُّقوطات الوسيطة، «السُّقوطات الأدبية»، الهوّات المقروءة، وكلّ السُّقوطات الافتراضية التي تُعلّمنا الشقاء، والتي تفعل فعلها في

لاوعينا حسبَ صدفة المطالعات، حتّى تتشكّل هذه المازوخيّة الحركيّة التي يُعبّر عنها غوته: «ليس هناك أبداً من مُتَعٍ حقيقية إلّا في اللّحظة التي يبدأ فيها الدُّوارُ»[1].

لكلٍّ هذه التجارب الافتراضية قاسم مشترك: فالسقوط فيها يخلق الفضاء، السقوط يُعمّق الهوّة. ليس الفضاء الضخم ضروريّاً أبداً لسقوط خياليّ عميق. فالصّورة الحركيّة الخفيفة والخفيّة تكفي في الغالب لتضع الكائن برمّته في وضع السقوط. بعبارة أخرى لهذه الصّورة الحركيّة الرقيقة أثرها الصّاعق إن نحن عشناها عند لحظة ولادتها، في اللحظة التي تُسجَّلُ فيها داخل الحياة النفسيّة. أحياناً يستطيع كاتبٌ كبير أن ينقل ببضع كلمات هذا التنويم المغناطيسيّ للدّوار. ولقد بيّنا في كتابتنا **الهواء والأحلام** بأيّ فنّ وظّف شاعر مثل إدغار بو (Edgar Poe) هذه الصّور الحركيّة. لقد أدرك بالغريزة أن الدّوار الأدبيّ يجب أن يبدأ بأخفّ هبوط، شريطة أن يكون هذا الهبوط بشكل ما حميميّاً، وجودياً، شبيهاً بالإغماء. إنّ السقوط الأدبيّ المُفْرطِ في التفصيل، والهوّة المحمّلة بشكل مفرط بالصّور توقِظُ الاهتمامات المختلفة، وهذه الاهتمامات تُثير القارئ الذي نُريدُ أن نقترح عليه صور المسح الوجوديّ. إنّ السقوط الأدبيّ المفرط في التصوير يُفقِدُنا حركيّة الهوّة التي يجب تمييزها جيّداً عن جغرافية الأعماق. وفي الواقع، إنّ استكشاف الهوّة، والنزول بمصباح المنجميّ إلى الأعماق لمواجهة وحوشها، يعني أن نعيش خوفاً استدلاليّاً. أمّا كوابيس السقوط فهي على العكس من ذلك بسيطة ومرعبة. فكلّ سقوط مرعب هو رعب أوّل، رعب قَدَرُه الوحيد هو أن يكون متناهياً. يجب على القصيدة الدراميّة للسقوط أن تكون، في كلّ أبياتها، بداية وتسارُعاً. إنّها صيرورة مأساة، ولكنّها ليست بالضرورة مراكمة للمآسي.

---

(1) غوته Goethe، سنوات سفر فيلهيلم مايستر *Les années de voyage de Wilhelm Meister*، ترجمة، بورشا Porchat، ص 27.

أحياناً يُعطي أحد الكتّاب انطباعاً بالسقوط المدوّي وذلك بإعداد صورة مُلحقة. فيُنجزُ «تغييراً حركيّاً» لـ«المبحث الحركيّ» الأساسيّ. ويُنقَل هذا الانطباع بالسقوط المدوّي بشكل أفضل بقدر ما نظلّ بشكل ما ضمن تجانسِ انطباعٍ وحيد. فالسقوطات التي نُدفع إليها دفعاً، والشديدة الانحدار، غالباً ما تُعيدنا إلى عالم الأشياء. ونجد في كتاب تيك (Tiek) لوويل (*Lowell*) (ج 1، ص 351)، صفحة تبيّن لنا ما لتجانس الانطباع من تأثير. يجعلنا تيك نعيش السقوط على سمعيّاً. وهو يعرف كيف يُعبّر عن النغمية الصوتية الخالصة لانهيار الهوّة. إن عَدَمَ الأعماق، والعمق المُعْدِم يُسمعان إذن من خلال صوت مُختنق، صوت يتبدّد، صوت لا يعود أبداً، عندما يصل إلى حدّ مرعب... وبصوت قادر على أن يكون مُحزناً وبعيداً في نفس الوقت ينتهي سقوط الكائن. إنّ روحنا التي تعيش بصورة متعاطفة قراءتها، تمثّل أُذُناً مرهفة السّمع فوق بئر الصمت. هذا الإنصات القلقُ للكائن الذي يَتِيهُ، يجعلنا تيك نعيشه في الصّهر (*Schmelzen*)، في الانصهار الضائع. إنّ الفضاء الذي يعيش من صوت معيّن يُصبح فضاء مجوّفاً، ممتدّاً، ثمّ يذوب ويموت. فكلّ توتّرات الهوّة تنخفض في نفس الوقت لأنّ صوتاً توقّف عن السقوط. لقد كان الصمت كافياً لخلق العَدَم. وهذا العدم هو عدمُ ما هو أسفل. وعوض ذاك الصمت الظافر الذي يُنهي النشيد المُرهَف والحريريّ لأقصى المرتفعات، نسمع هنا صمتاً كرويّاً، متدحرجاً في جَهُورِيَةِ صوت مُحْتَضِرٍ... ولكن يجب قراءة الصفحات في النصّ الألمانيّ لنحظى بكلّ امتيازات سقوط أدبيّ مصوَّتٍ بدقّة[1].

(1) انظر فيكتور هوغو Victor Hugo، أسطورة العصور *Légende des siècles*. «الإله العملاق» Le Titan:

«يمدّ أذنه للصوت الآيِل إلى الخفوت

ينتشي بالسقوط وبالهوّة، ثمّ ينزل».

إنّ انطباعات على هذه الدرجة من الخفّة لا يمكنها أن تكون متماسكة، ولا يمكنها أن تُنقل من الكاتب إلى القارئ إذا لم يكن في كلّ واحد منّا رسم تخطيطيّ للسقوط، وخوف من السقوط غريزيّ وغير قابل للتحطّم. فمن دون المُصيبة الحميميّة للدُّوارات التي لا تُنسى، لن نفهم البتّة وحدة الاستعارات الأكثر تنوّعاً، والأكثر بُعداً. وفي الواقع، تظلّ الهوّات الواقعية استثناء على سطح أرضنا المعطاء، ويمكننا أن نتحاشى في الغالب الذهاب إلى مشاهدتها، أن نتحاشى الذهاب للارتعاد أمامها. ولكنّ لاوعينا يبدو وكأنّه محفور من هوّة خيالية. في ذاتنا، كلّ شيء يمكنه أن يسقُطَ، كلّ شيء يمكنه أن يأتي إلينا لِيَنْعَدِم. من هنا، وبمعزلٍ عن نحو اللّغة، ليست كلمة هوّة اسمَ شيء من الأشياء، بل هي نعتٌ نفسيّ يمكنه أن يرتبط بتجارب متعدّدة. ويجب ألّا نعجب من الامتداد الأقصى الذي أعطاه إيّاه بودلير (سِهام ناريّة *Fusées*، ص 43): «سواء على المستوى المعنويّ أو على المستوى البدنيّ، كان لديَّ دائماً إحساس بالهوّة، لا فقط بهوّة النوم، بل أيضاً بهوّة الفعل والحلم والذكرى والرغبة والندم والإحساس بالذنب والجَمال والعدد، إلخ». الهوّة تستدعي الانجراف. والندم يستدعي شلّالاً من النّدم. بمجرّد أن نبدأ في التأمّل في عدد معيّن، حتّى تفضي بنا أسرار رياضيّة إلى الحسابيّات الشائعة. إنّ لكلّ من الكبير والصغير هوّته. لكلّ العناصر هوّتها. النار هوّة تُغوي أمبيدوقليس (Empédocle). وأقلّ دوّامة هي، بالنسبة للحالم، دُردُور[1]. لكلّ الأفكار هوّتها. وبودلير يوسّع هنا عمل باسكال (Pascal).

نادرون هم الفلاسفة الذين كان لهم مثل فرانتس فون بادر (Franz von Baader) حدسُ السقوط الحميميّ، حدس السقوط داخل الكائن،

---

(1) الدّردور: دوّامة بحريّة. أمّا أمبدوقليس فهو فيلسوف وطبيب وشاعر يونانيّ من صقلّية عاش في القرن الخامس قبل ميلاد المسيح. وتروي الأسطورة المنسوجة حول شخصه أنّه مات قاذفاً نفسه في بركان إتنا في إيطاليا، وترك على حواقّه أحد نعليه دليلاً على موته. (المُراجِع)

على هذه الدرجة من الوضوح، بشكلٍ نعيش معه ترادف السقوط الماديّ والسقوط المعنويّ في كامل امتداده. ويقوم سوزيني (Susini) بشكل مبرّر بالمقارنة (ج 2، ص 307): «إنّ للمفردة «سقوط»، عند بادر، معنيين. فبشأن حادث تعرّض له بسقوطه في حُفرة وتسبّب له في كسر في الذراع، يتحدّث الفيلسوف في رسالة إلى شوبيرت (Schubert)، بتاريخ 22 نوفمبر 1815، عن غياب الأسس (*Nichtgründen*)، عن عجزه عن أن يجد له أساساً، وهو ما لقي «ترجمته»، في واقعةِ حادثِه، بطريقة بدنية. ولكنّه يقول لكريستيان دانيال فون مايير (Christian Daniel von Meyer)، إثر ذلك ببضعة أيّام، وبتاريخ 4 ديسمبر 1815، إذا كانت استحالة اكتشاف أساس (*Nichtgründenkönnen*) هي بالأصل مرعبة جدّاً من الناحية البدنية، فكم ينبغي أن يكون مهولاً رُعب سقوط الإنسان الداخليّ، السقوط في القلب وفي الفكر! (*Das Fallen in Herz und Kopf*)، وبعد ذلك بقرن، سيؤوّل التحليل النفسيّ الحوادث والزلّات بصورة معنوية. ولكنّ التحليل النفسيّ لا يُحدّد بنفس العمق قَدَرَ السقوط مثلما يفعل فون بادر.

إنّ الصّور الحركيّة التي قمنا بتجميعها تمثّل كلّها تنويعات لمبحث أنثربولوجيّ أساسيّ. إنّها صور تتجاوز التجارب باستمرار، وتُعطي حقيقة دائمة لمخاطر عابرة. وخاصة، تنزع إلى جعل السقوط مأساوياً، وإلى أن تجعل منه قدراً، ونوعاً من الموت. وهي تعبّر عن كيان سقوطنا، عن كياننا-الصائر-داخل-صيرورة-السقوط. إنّها تُعرّفنا بالزمن الصاعق.

بتأمّلنا صورَ السقوط، ستكون لنا حجّة جديدة على أنّه بتجاوز الواقع يكشف لنا الخيال عن حقيقتنا.

وسنستعيد هذه الاعتبارات في مؤَلَّف آخر سنقوم فيه بدراسة جدليّة العالَم المفرِط والذات المضطربة.

3

في بروميثيوس طليقاً *Prométhée délivré* لشيلي (Schelley) (الفصل 2، المشهد 2)، نجد قصيدة مطوّلة عن النفسيّة الهابطة. وها هما مقطعان شعريان (ترجمة لويس كازاميان Louis Cazamian)[1]:

«Vers l'abîme, vers l'abîme, descends, descends ! À travers l'ombre du sommeil, à travers le combat ténébreux de la Mort et de la Vie, à travers le voile et la barrière des choses qui paraissent et qui sont, jusqu'aux marches mêmes du trône le plus lointain, descends, descends!

« Tandis que le son tourbillonne et t'enveloppe, descends, descends ! Comme le faon attire le chien, comme le nuage attire l'éclair et le flambeau la phalène impuissante ; le désespoir la mort; l'amour le chagrin ; le temps l'un et l'autre ; aujourd'hui demain; comme l'acier obéit à l'âme de la pierre, descends, descends !».

«نحو الهوّة، نحو الهوّة، انزلِ، انزلْ! من خلال ظلّ النوم، من خلال الصراع الظلاميّ بين الموت والحياة، من خلال حجاب الأشياء التي تظهر والتي هي في حدود نفس درجات العرش الأبعد، انزل، انزل!

«في الوقت الذي يُدَوِّمُ فيه الصوت ويلفّكَ، انزلِ، انزلْ! مثلما يجذب الشادنُ الكلبَ، ومثلما يجذب السَّحابُ البرقَ والمصباحُ الفراشةَ العاجزة؛ واليأسُ الموتَ؛ والحبُّ الصّبابةَ، والزَمنُ كلا هذين؛ واليومُ الغدَ؛ مثلما يُطيعُ الفولاذ روحَ الصخر، انزلِ، انزلْ!»

لقد اقترف المترجم، في هذا المقطع الأخير، خطيئة الوضوح، المتواترة جدّاً في الترجمات الفرنسية؛ فقد عدّل اضطراب السببيّة الذي يجعل من

(1) لمّا كان باشلار يعلّق في ما يلي على الترجمة، رأينا إدراجها هنا ضروريّاً، وسيعقبها النصّ الأصليّ. (المُراجِع)

النصّ الإنكليزيّ وثيقة حُلُميّة لا تُنسى:

While the sound whirls around
Down, Down!
As the faon draws the hound,
As the lighting the vapour,
As a weak moth the taper;
Death, despair; love, sorrow;
Time both; to-day, to-morrow
As steal obeys the spirit of the stone
Down, Down!

إنّ الاحتفاظ بكلمة *draws* («يجذبُ») بين العدد الكبير من الفواعل ومن المفعولات بها ضمن النظام الذي وُضع فيه الفاعل والمفعول به يُعطي بالأحرى توصيفات تذهب في الاتّجاه المعاكس لكلّ حكمة نثرية. هل يجب، على سبيل المثال، أن نترجم، مثلما يقتضي موقع الكلمات، كما لو أنّ البرق يجذبُ السُّحُبَ، في حين أن السّحُبَ موجودة قبل البرق؟ هل يجب أن نقول إنّ الفراشة العاجزة تجذبُ وتُشعل المصباحَ الذي ترغب أن تموت فيه، كما لو أنّ هذا الكائن الهشّ يرغبُ في هوّة الشعلة؟ ليس بإمكان الفكر الواضح، الفكر الذي يُحِبُّ الشعر المحمّل بالمعنى أن يحسم في هذا الأمر. وعلى الرغم من ذلك، يظلُّ النصّ قائماً هنا، في عجائبيّته، ومع لامعقوليّاته النحوية معبّراً عن ازدراء الحلم لنظام الأسباب والنتائج. وللقارئ الحرّية التامّة، إذ يمكنه أن يُفكّر، ويمكنه أن يحلُم. نفرض عليه عمليات قلب، فمرّة يكون الفكر هو الذي يقود، ومرّة أخرى بعض الأحلام الغامضة هي التي يقود. الموتُ يُراكم اليأسَ، ولكن ربّما كان اليأسُ هو الذي يجعلُنا نرغب في الموت، حسبَ منحدر العديد من التعساء. يزداد الحبّ ثقلاً بفعل الصّبابة؛ ولكنّ الزمن يجذبُ الحبّ والصبابة، ولكن حسبَ أيِّ نظام؟ ولماذا النظام؟ ففرحُ

الحبّ، هذا البركان الضخم للفرح، سيصبحُ غداً حِمَماً ورماداً. هل هو قَدَرٌ أم تناقض؟ وأخيراً، ما تهمّنا الأسماء والأشياء! إذ ليس للمقطع الشعريّ غير فعل، فعل السقوط؛ وليس له غير حركة، حركة النفسيّة الهابطة.

مِثْلُ هذا المقطع الشعري يُعتبرُ شذوذاً من زوايا نظر متعدّدة في شعرية شيلي. فعلى سبيل المثال، يكفّ الفولاذ الذي يُخرج الشعلة من الحجر عن أن يكون الكائن الفاعل. فهو يُطيعُ. الكائن الثابت هو هنا إذن الكائن الحركيّ. استثناء نادر جدّاً في شعر شيلي الذي يريد أن يعيش دائماً في مركز فعّالية كلّ صورة، في مركز كلّ توسّع خياليّ.

وبالإضافة إلى ذلك، لماذا نستبعدُ حرّيات القراءة؟ لماذا نعزّز المنطق، لماذا نقلب عمليات القلب؟ يبدو أنّ مثل هذه القصائد تترك، بفضل معرفة مسبقة لقوى اللّاوعي، حرّية قراءة تسمح بتأويلات متعدّدة. فالقارئ الذي يحتاج إلى درابزينات العقل والتجربة الواضحة يقتدي بقراءة كازاميان (Cazamian). ولكنّ هناك من القرّاء من يريد أن يستمتع بنوعٍ من الدّوار، بنوعٍ من جدّة التجربة الشّعرية. ومن أجل سعادة هؤلاء القرّاء حَلُم شيلي. فقد حوّل شعريّاً بعض القضايا. وليس هذا «التحويل» خطيراً حقّاً لمن يُريد اللغة الواضحة. فالنحويون يُعيدون كلّ شيء إلى موضعه. ولكنهم يستطيعون، بمنطقهم، أن يوقفوا حركتَي مَدِّ الحياة اللّاواعية وجزْرِها. على هذا النحو، يبدو أنَّ الأسلوبية الحديثة تفقد شيئاً فشيئاً عملية القلب البسيط. في لغة دون إعراب، البدء بالمفعول به، عندما يكتمل قول كلّ شيء، ويكتمل فعل كلّ شيء، من أجل استبعاد الفاعل وربّما الفعل إلى مكان قصيٍّ: تلك حِرْفَةٌ لم يعد هناك من يتعلّمها بالمرّة. ولكنّ هذه الحرفة، يعرفها الحُلم، واللّاوعي سيّدها. تُساعد عملية القلب الأسلوبيّ إمّا على إنجاز عمليات قلب، أو على إنجاز عمليات انفتاح خارجيّ يمكنها أن تُعيد نشاطات صحّية لحالاتٍ نفسيةٍ

لاواعيةٍ تصلّبت في هيئة ما. ولكن من أجل ذلك، يجب أن نكون قادرين على أن نقول للفراشة: «يا ابنة الشمس، يا كائن النور، أدعو إليك هذه النار المُشتعلة؛ أنت فيها، وهي فيك، تُحقّقان أمومة الموت، الرغبة الجامحة للعودة إلى أشكال السّعادة الأوّلية».

4

يحتوي علم نفس الثقالة جدليّة مؤكّدة حسبَ ما إذا كان الكائن يخضع لقوى الثقالة أو كان مقاوماً لها. لقد بدأنا بدراسة الصّور الحركيّة للسقوط. ولكنّ صور الانتصاب أكثر قيمة منها. ففي نظام المخيال، تظلّ صور الارتفاع هي التي تكون حقّاً صور إيجابية. بعبارة أخرى، إنّ وظيفة النفس البشرية هي التصعيد السويّ، تصعيد ذو طبيعة نفسية، ذو طبيعة ماديّاً نفسية. يبدو أنّ انتحاء حقيقيّاً يدفع الكائن البشريّ للحفاظ على الرأس منتصباً. من هذا التصعيد العامّ البدنيّ تماماً، ربّما لا يمثّل التصعيد الإيديولوجيّ إلّا نوعاً مخصوصاً. وبصورة أبسط، تتميّز النفسيّة البشرية كإرادة انتصاب. فالأثقال تسقُط ولكنّنا نريد رفعها؛ وعندما لا نستطيع رفعها نتخيّل أنّنا نرفعها. إنّ أحلام يقظة إرادة الانتصاب هي من بين أكثر أحلام اليقظة المقوّية للطاقة؛ فهي تُحرّك الجسد برمّته، من العقبين إلى الرقبة.

ولكن، من جهة أخرى، ومثلما لاحظنا في أغلب الأحيان، لا تكون أحلام اليقظة دون متلقٍّ للفعل (مفعول به)، وإنّه لَمن غير الممكن ممارسة علم نفس الإرادة باستبطانٍ للقوى الباطنية غير المستعملة. كما إنّ استعمال الإرادة يمكن أن يكون ببساطة استعمالاً خياليّاً، والشيء الذي يُصار إلى رفعه يمكن أن يكون ببساطة شيئاً خيالياً، ولكنّ الصّور تظلّ مع ذلك ضرورية حتّى تتميّز إمكانات أنفسنا وتتطوّر. لذا سنرى انطلاقاً من صور مخصوصة

أمثلة جديدة للعلاقات المُتَبَادَلَة بين الإرادة والخيال.

فلندرس إذن صور الانسحاق. سنحسّ بها كيف تُصبح جدليّة بفضل تدخّل الصّور المتعارضة، كما لو أنّ إرادة الانتصاب تهبُّ لنجدة المادّة المُنسحقة. إنْ توصّلْنا إلى جعل هذه الثنائية ثنائية حسّاسة، فسيكون بإمكاننا أن نرى كيف يبدأ التحليل الإيقاعيّ للصّور المُتعارضة للانسحاق وللانتصاب بالتحرّك.

ولا نحتاج من جهة أخرى إلّا إلى جهد يَسيرٍ جدّاً لنوقظ في أنفسنا الإحساس بالانسحاق، وهو ما يُبرهنُ على الحساسيّة القصوى للخيال أمام صور مُثمّنةٍ إلى هذا الحدّ. فعلى سبيل المثال، يكفي لذلك سقف منخفض. فتيك الذي قام بزيارة لغُوتَه اندهش من أن تكون الأسقُف في منزل الرجل الطويل القامة هابطة جدّاً. ولذلك أحسّ بالحاجة لكتابة هذه الملاحظة. هل أحسّ بهذا التناقض؟ ألا يشعر بلذّة منحرفة نتيجة هذا الإحساس؟ يُخفّض لاوعيُنا بسهولة من مُنافِسِينَا وتُحقّقُ الاستعارات بيُسرٍ أحاسيس العُدوانية الخفيّة!

في قبو الكنيسة الرّومانية، كان لويسمانس بالطبع حساسية «للقبّة المنخفضة بفعل الخشوع والخوف»[1]. إنّ جملة واحدة تكفي للتعبير عن تأثيرٍ ما وعن انفعالٍ ما؛ تلك هي قوّة تكثيف الصّور: «هناك خوف من الخطيئة داخل هذه الأقبية المُتكتّلة»، يُضيف الكاتب مُدقّقاً (مرجع سابق، ج 1، ص 8). وبإمكاننا أن نُراكم الوثائق حول هذا المبحث. إنّ المدهش في الأمر هو أنّ إحساساً عامّاً للغاية يحتفظ بما يكفي من الأصالة ليجد في أحيان كثيرة طريقه إلى الكتابة، ويُزخرَف بالأدب بشكل متنوّع للغاية. وهذا دليل على كونه يكشف عن صورة أوّلية.

لكن لنأخذ صورنَا من الطبيعة الهادئة، ولندرس الانطباعات الحركيّة

(1) ويسمانس Huysmans، الكاتدرائيّة *La Cathédrale*، منشورات كرَي Crès، ص 85.

التي تُعْطيناها الهضبة والجبل، لندرسْها في تحريضاتها الأولى، ثمّ في قوّتها الحاثّة أكثر.

ويبدو في الواقع أنّ للإنسان الحالِم مُشاركة حركيّة في ذلك، بمعزل عن المشاركة في صور الشكل والفخامة. ذلك أنّ «الديكور» الجليل يستدعي المُمثّل البطوليّ. والجبل يفعل في اللّاوعي البشريّ عبر قوى الرّفع. ما إن يقف الحالمُ ساكناً أمام الجبل حتّى يخضع سلفاً للحركة العموديّة للقمم. وبالإمكان أن يَحملَه اندفاع، من عمق كيانه، نحو القمم، فيُشاركُ في الحياة الهوائية للجبل. كما يُمكنه أن يعيش على العكس من ذلك إحساساً بالانسحاق يكون أرضيّاً تماماً. فيسجد روحاً وجسداً أمام عظمة الطبيعة. ولكنّ لهذه الحركات الحميميّة العديد من الانحناءات الأخرى؛ وهي تُحدّد العديد من اللّطائف النفسيّة الأخرى. وتكون هذه اللّطائف أحياناً رقيقة جدّاً أو استثنائية بحيث لا يمكن التعبير عنها إلّا بفضل الشعراء. لنتوجّه إذن إلى الشعراء لنكشف عن لاوعي الجبل، ولكي نتلقّى الدروس، المتنوّعة جدّاً، للعمودية. وهذه الإحساسات بالعموديّة المنولة بالحثّ تتدرّج من التحريضات الأكثر لطفاً إلى التحدّيات الأكثر كبرياء، والأكثر جنونية.

لكن لنعطِ أوّلاً مثالاً على عمليات الحثّ العمودية الأكثر لُطفاً، والأكثر رقّة في تحريكها، مُتّبعين، في نصيحة هضبة ما، اتّحاداً للسماء والأرض. تحلم إليزابيت باريت برونينغ (Elisabeth Barrett Browning) في ركن من أركان أنجلترا، وفي روحها ذكريات إيطاليا المفقودة. تتأمّل:

«... تموّجاتٍ خفيفةً للأرض
(كما لو أنّ الله قد لمس، ولم يضغط
بإصبعه، خالقاً إنجلترا) – تعلو وتنخفض؛

عشباً أخضر - لا شيء فيه إفراط، لا في الأعلى ولا في الأسفل؛
أرض متموّجة؛ تُليلات هي من الصغر بحيث يمكن
للسماء أن تنزل إليها برقّة، وتصعد إليها القموح».

(ترجمة كازاميان)

لنأخُذ القيمة الكاملة لهذه الحساسية العمودية! يشتغل الإله المُقَوْلِبُ بكلّ لُطْفٍ؛ فتضع كلّ القوى التضاريسية نفسها في مستوى رقّته؛ وتنزل السماء بنفس الرقّة التي يصعد بها القمحُ، وتتنفّسُ الهضبة... لا شيء فيها يُثقل كاهل الأرض السعيدة؛ بفضلها لا شيء يندفعُ في الفضاء، إلى مكان قصيٍّ، وبسرعة مُفرَطة. لقد وضعتنا الهضبة في حالة توازن بين السماء والأرض. لقد أعطتنا، وبالضبط على مقاسنا، ما نحتاجه من حياة عموديّة لكي نحبّ أن تسلّق بلطف، أن نتسلّق بالفكر، ودون أيّ إجهاد حقيقيّ -ودون أدنى إجهاد خياليّ بالخصوص- الانحدارَ الذي تتنضّد فيه البساتين والحصائد. إنّ روح الهضاب في كلّيتها كامنة في أبيات الشاعر. عندها تكون القصيدة رائزاً للعمودية اللّطيفة. وهي تكفي الآن للكشف عن الصّورة الحركيّة المميّزة إلى أبعد الحدود لمناظر التلال والمسالك الضيّقة والمتعرّجة. إنّها تُعلّمنا أن نقرأ قصائدَ العمودية برهافة.

5

لكن لِنَنْظُر في تضريس مهيب. لنأخذ، على سبيل المثال، قصيدة يكون فيها الجبل بمثابة مُرادف لعظمة ساحقة. إنّ جبل فرهارين هو على هذا النحو صورة حركيّة، صورة لا تحتاج إلى أن تُرسَمَ لتقول ثقالتها العدوانية:

«هذا الجبل،
يرافقه ظلّه السّاجد،

في ضوء القمر أمامه،
بلا حدٍّ يسود ليلاً،
تراجيديّاً وثقيلاً، على الرّيف المرهَق.

....

مزارع الكروم تخاف من السرّ الهائل
الذي يُخفيه الجبل».

(فارهارين، وجوه الحياة. الجبل، منشورات ميركور دو فرانس، ص 309)
(Verhaeren, *Les Visages de la vie*. *Le mont*, éd. Mercure de France, p. 309)

«هذا السرّ الهائل»، السّاذج نسبياً في شعر الشاعر الفلامنديّ، هو سرّ ثقالة راسخة. إثر ذلك، وعندما تتقدّم قصيدة فارهايرن، يتدخّل مبحث آخر ليقوم بتحويل الاهتمام. فالخوف من السرِّ الهائل سيعطينا، عبر التحويل السويّ، فضولاً مبدعاً، يبحث داخل الجبل عن ثراءات نائمة. إنّ شعر فارهارين، الذي يهدف في أغلب الأحيان إلى بلاغة مضاعفة، يمزج الأجناس، وبفعل ذلك يُصابُ بالضعف. ولكنّ مطلع القصيدة يُعطي صورة واضحة للغاية لجبل يسحقُ سَهْلاً، جبل ينشر انسحاقه، على بلاد واسعة منبسطة تُحيطُ به.

يُحقّق الجبلُ حقّاً كونَ الانسحاق. وفي الاستعارات، تراه يلعبُ دور الانسحاق المطلق، النهائيّ؛ وهو يعبّر عن الحدّ الأقصى للبؤس الثقيل الذي لا دواء له. يقول ماتو (Mathô) لسلامبو (Salommbô) (ص 90): «لقد كانت تلك بمثابة جبال جاثمة على حياتي».

ولكنّ هذا الإحساس بالانسحاق يمكنه أن يوقظ التعاطف الفاعل للحالم. ففي حلم اليقظة الذي يرتبط بالعالم المُتَأَمَّلِ يبدو أنّ جُهداً في الانتصاب يمكنه أن يأتي لمساعدة السّهل المنسَحِقِ بنوع من القانون الآليّ لتساوي الفعل وردّ الفعلِ الذي يتمتّع بالعديد من التطبيقات في الميدان الحُلُميّ.[1] فالجغرافيُّ الحالمُ -على ما يبدو- يهب نفسه كأطلس (Atlas) لمساندة الجبل. وليس من المهمّ أن يُعتبَر متبجّحاً! عندما يُتَأَمَّل التضريس بصورة متعاطفة، يأتي للمشاركة في صراع القوى، بقناعات إله-صانع. ولكي يُدركَ كتلة الجبل بأفضل ما يكون الإدراكُ، يجب عليه أن يحلُمَ بِرَفْعِها. فالجبل يُحرّكُ بطله. وأطلس رجلٌ قوّاه الجبل. ولذلك، فإنّ أسطورة أطلس، بالنسبة إلينا، هي أسطورة الجبل. وأطلس، هو بحقّ، بطل وجبل في نفس الوقت. يرفع أطلسُ السماءَ على كواهلِ جبال قصيرة، يرفعها على أكتاف الأرض. ويمكن أن يُعتبر الجبل بدوره كائناً بطوليّاً. يعرّف باريس (Barrès) جبل تيجيت (Taygète) في الرّحلة إلى إسبرطة *Le Voyage de Sparte* «كبطل

(1) بنفس المعنى الذي يتكلّم فيه باشلار عن فيزياء حلم اليقظة وكيمياء حلم اليقظة وعن قوانين الخيال وحتمية خيالية، يتكلّم هنا عن القانون الثالث من قوانين الحركة عند نيوتن، وهو قانون تساوي الفعل وردّ الفعل. ولكن إذا كان نيوتن يستعمله في فهم الحركة الفيزيائية بشكلٍ رياضيّ، فإنّ باشلار يقتبسه ليُطبّقه على الميدان الأدبيّ، بشكلِ حُلميّ، والقانون ينصّ على أنّ «الفعل مُساوٍ دائماً لردّ الفعل ومقابلٌ له، ومعنى ذلك أنّ فعلَي جسمَيْن، الواحد منهما في الآخر، يكونان دوماً مُتساويَيْن ويقعان في اتّجاهيْن متقابليْن».

(Cf. Isaac Newton, *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*, traduction de la Marquise de Chastelet, tome premier, Paris, Albert Blanchard, 1966, pp. 17-18).

هكذا نُلاحظُ أنّ القطيعة التي كان باشلار حريصاً على إجرائها بين العلم والحلم لا تصمد كثيراً أمام إغراءات الوصل بينهما، حتّى إذا كان هذا الوصل مجرّد وصلٍ في المفاهيم. وباشلار ذاته يعترف في كتابه هذا: «وفي الواقع، سيكون من الصعب دائماً الفصل بين العلم والأحلام ما دام يجب أن نعبّر عن الواحد وعن الآخر بلغة مشتركة.

G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, p. 368. (المترجم)

للمنْظر». وكتب فيكتور هوغو في أسطورة العصور هذا البيت الشعريّ:

«هذه الجبال العظيمة، هؤلاء الحمّالون الخُرس المقدَّسون».

سنرى بعد قليل كيف يجد الشعراء، دون الاستعانة بأيّ معرفة، هذه الميثولوجيا البدئيّة. لنؤكّد أولاً على هذا التأمّل الحركيّ، على هذا التأمّل الميثولوجيّ بشكل فعّال الذي يتجاوز ميثولوجيا الدلالة. فأن نتأمّل العالم بخيال قوى المادّة، هو أن نعيد القيام بكلّ أعمال هرقل (Hercule)، هو أن نصارع كلّ القوى الطبيعة القامعة بجهود بشرية، هو أن نضع الجسد البشريّ في حالة فعل ضدَّ العالَم. هناكَ في هذا المقام بالتحديد مبدأ جهدٍ إنسانيّ يتميّز بدقّة عبرَ متلقّي فعله. ولكنّ مثل هذا الجهد المُتَخَيَّل يضعنا أمام تولّد الرموز التي لا يمكن لإحيائيّة عامّة وصوريّة أن تُفسّرها. ولن ندركَ كلّ القيمة التطبيقية النفسيّة للميثولوجيا إذا ما اكتفينا بالنظر صوريّاً إلى رموزها أو إذا ما تسرّعنا بالذهاب إلى دلالتها الاجتماعية. علينا أن نعيش حالة الميثولوجيا المتوحّدة، الميثولوجيا الفردية، بالانخراط حركيّاً في الأسطورة مع وحدة إرادتنا الحالمة.

وهكذا فإذ يرى هرقلُ أطلسَ (هل هو البطل؟ هل هو الجبل؟) يُساعده، لا بل يُصبحُ هو أطلس.

عندها يُصبحُ كلّ شيء كبيراً. أن يضع أطلس أو هرقل السماء على قفاه، فهذا ليس إلّا مثالاً إضافياً على المُبالغة المألوفة للصّور الحركيّة. إن قَدَرَ القوى في الحياة الخيالية مثلما هو في الحياة الواقعية، هو أن تفرط في الذهاب بعيداً. وفي مملكة الخيال، لا نكون أقوياء إلّا عندما نكون أصحاب قدرة كلّية. فأحلام يقظة إرادة القوّة هي أحلام يقظة إرادة القدرة الكلّية. فليس للإنسان الأرقى نُظَرَاءُ، فهو محكومٌ عليه بأن يعيش نفسية الكبرياء دون أن يتخطّاها قيد أُنملة. وحتّى عندما لا يُصارح نفسه بذلك، فهو صورة بين

مجموعة صور الأبطال الأسطوريّين.

ولكن أيُّ سعادة هي تلك الحياة القوية في الصّور! كم هي جديرة بالآلهة هذه الحياة القوية المُتَخَيَّلَة! لو كان بإمكاننا أن ندرس أعمال هرقل في أحلام يقظتها الحركيّة، كصور للإرادة الأوّلية، لَنفذنا إلى نوع من **الصحّة الأساسية** التي تتمتّع، تقريباً، بكلّ آثار **الصحّة المُنجَزَة**. أن نتخيّل غنائياً جهداً ما، وأن نعطي لجهدٍ خياليٍّ الصّورَ الأسطورية الرّائعة، هو حقّاً أن نقوّي الكائن بكامله، دون أن نتجشّم العناء العضليّ لتمارين «الجمناز» المألوف.

فالصّور التي لا معنى لها البتّة عند أغلب القرّاء، إنّما تُسترجَع مرفقةً بكلّ مزايَا الحياة الحالمة عندما تُعاد إلى الأساطير الأولى. على هذا النحو نعبّر في علم التشريح الحديث: إنّ الفقرة الأولى نسمّيها أطلس لأنها تحمل الرأس. ولكنّنا ننسى الآن أن نعيّن السبب التنجيميّ الذي يجعلنا نعتبر أنّ الرأس هو «سماء العالم الصغير». قديماً كان الجسم الإنسانيّ الذي يُشبَّه بجسم العالم يحتفظ على هذا النحو بجزء ضئيل من الأساطير الكبيرة. لتغفروا هذه المعاينة لتفصيل بسيط تأتي من فيلسوف يعشق الكلمات ولا يمكنه أن يُصمّم على أن يُلحق بها ضرراً في أبسط جزء من لعبها الاستعاريّ. فعندما نُهدي اسم أطلس للفقرة العُنُقيّة الأولى، يبدو وكأنّ الرأس يدور بشكل أفضل حول محوره.

وفي بعض الأحيان نرى أنّ الصّور الكبيرة التي تختبئ وراء المُضمَرات تبدأ في النشاط عندما نُعطي للكلمات كامل ذكرياتها. على هذا النحو كانت صورة الكوكب-الرأس la Planète–Tête لهنري ميشو عندما نعيد إليها «أطلسها»: «حِمْلُ الكوكب-الرأس... جاثمٌ على الجسم الذي تحوّل إلى ما يُشبه الشرفة التي بدأت في التحلّل... حِمْلُ الكوكب-الرأس ذي الكتلة المتزايدة يحتلّ جزءاً كبيراً من الأفق» (**أماكن لا يمكن التعبير عنها**، *Lieux inexprimables*،

فونتين *Fontaine*، العدد 61، ص 354). ها هي صفحة تستدعي حقّاً قراءة «عُنُقيّة» مصحوبة بتحيّة من وعي واضح وخيّر للفقرة أطلس.

إنّ لكلّ صورة، أي لكلّ فعل من أفعال الخيال، الحقّ إذن في أن يحتفظ، إلى جانب موضوعه، المقيم في الواقع، بموضوعه الأسطوريّ. إنّ الفقرة أطلس تُكمل الحركةَ العموديةَ لكلّ الفقرات. ويبدو أنّ الفقرة أطلس تركّز مقاومة كائنٍ يتمرّد على القَدَر. عن بطلة من أبطال ربّما نعم، ربّما لا (الترجمة، ص 392)، كتب دانونتسيو: «لم يسحقها الحَنَق...، من النفور الوحشيّ تخرج قوّتها؛ تنتصب فقراتها في ظهرها، وتتكوّن نواة صلبة في روحها». كم هو عظيمٌ أثر الكلمات عندما نقوم بتعيينها في ما هو إنسانيّ، عندما نحلم، على سبيل المثال، بالعمود الفقريّ في القِوام المستقيم، في القِوام العموديّ، محوراً لكلّ انتصاب!

ألا يُغري هذا الحُلمُ أكثر علماء النفس حذراً؟ كتب هنري فالون (Henri Wallon)، في التطوّر النفسيّ للطفل *L'Évolution psychologique de l'enfant*: «ربّما تكون فكرة العمودية كمحور ثابت للأشياء على علاقة بوضع الانتصاب عند الإنسان الذي يُكلّفه تعلّمُه جهداً كبيراً». ضمن مثل هذه الرؤية، يكون العمود الفقريّ بمثابةِ مطهارٍ يُعاش في الانطواء على الذات. وسيكون المرجعَ المعيش لكلّ علم نفس الانتصاب، والدليل الفاعل الذي يُعلّمنا أن نتغلّب حميمياً على الثقالة.

أن نقرّب فالون (Wallon) من شيلينغ (Schelling)، ذاك ما يُعطينا ضماناً بتغطية كامل حقل الممكن النفسيّ بدءاً من التفكير الذي يُجرِّبُ إلى التفكير الذي يحلُم. كتب شيلينغ في مقدّمة فلسفة الميثولوجيا *La philosophie de la mythologie* (الترجمة، ص 214): «وحده الاتجاه العموديّ له دلالة فعّالة وروحية؛ أمّا العَرْضُ فهو سلبيّ تماماً ومادّيّ. فدلالة الجسم الإنسانيّ تكمن

بالأحرى في ارتفاعه لا في عَرْضِه». أوّلاً أن يُحافظ المرء على استقامته. والبقية تتمّ مثلما اتّفق. أن يُحافظ المرء على استقامته في عالم مُنْتَصِبٍ، ذاك هو الأنا الذي يقوم بِعَرْضِ اللّا-أنا ضمن ميتافيزيقا الإرادة المُمَثَّلَة.

أحياناً يأتي نوع من أطلس ضمنيّ ليُحدّد عمل قَفا العنق. لنتأمّل، على سبيل المثال، هذه التوليفة القصيرة من الصّور البصرية والحركيّة التي قام جوزيف بيريه (Joseph Peyré) بتسجيلها أمام قمة السارفان: «يجب، حتّى نراه، أن نقوم بقلب رأسنا، أن نتحمّل في قفا العنق عبء ارتفاعه المثير للدوار». ويقدّم روزغير (Rosegger) في ذكريات شبابه ملاحظة مماثلة: من عمق الوادي، كان يرى الجبلَ المرتفعَ ارتفاعاً مفرطاً إلى درجة يصيبه معها الدُّوارُ، «فيلقي برأسه إلى الخلف بشكل يسمح له بالنظر إلى الأعلى» (**شباب في الغابة** *Jeunesse dans la forêt*، الترجمة، باريس، 1908، ص 8 [1]).

كما تُعطينا صفحة لجوزيه كورتي José Corti الاتّحاد المؤلم للأعلى وللأسفل ضمن عمودية تجد، في القفَا، مركز توتّرها: «سيصلان عمّا قريب إلى سفح هذا الجدار العموديّ المُذهل ويقتربان منه حتّى يلامساه. وهنا، وقد رفعَا أعينهما نحو قمّته، شعرَا بالجاذبية غير القابلة للمقاومة لهروبه المثير للدوار نحو السُّحُب. أطالا هذا التأمل السّاحر، الذي كان قريباً جدّاً في انفعاله الأقصى من رعب التنويم المغناطيسيّ؛ كان عنقاهما منقلبين إلى الخلف بما يسمح لهما بتمرير أنظارهما على قدرِ ما يمكن من التوازي على السطح الجليديّ حيث لا شيء يوقفهما... وفجأة، شعر المبتدئان بإحساس هو من الشدّة بحيث سمح لهما بأن يطرحَا معاً، بقلبٍ منقبضٍ، سؤال المعتوه عند نيتشه: هل ما زال هناك ما هو أعلى، هل ما زالَ هناك ما هو أسفل؟ كان بالإمكان أن يُعانيا

(1) انظر جوليان غراك Julien Gracq **في قصر أرغول** *Au château d'Argol*، ص 23: يُعطي الانسحاق في أسفل البرج العالي «انطباعاً غير محدّد بالارتفاع».

ألم الثقل المأساويّ لكتلة الصّوّان لو لم يُحرّرهما منها الإحساس المُذهل والمقلق والفاتن بأنهما لم يعودا في الهاوية، بل في القمّة، ولو لم يُشاهدا فجأةً الهوّات السحيقة للسماء تنفتح أمام أعينهما في سحرها الفاتن. لن نتمكّن من الفوز بالقيمة الكاملة لمثل صور العمودية هذه إلّا إذا ما تلقيّناها في حركيّتها. إنّ بُرجاً ما، أو جداراً ما ليسَا فقط خطّين عموديّين، بل إنّهما يتحدّيانا في صراعٍ للعموديّة. وأطلسُ هو بطل هذا الصراع.

وبصورة عامة، إذا كان بإمكاننا أن نجمع الصّور الحركيّة التي تتحدّد بفضل العضلات، فإنّه ستكون لنا الوسائل لنكوّن في مقابل الإنسان العضليّ والكون العضليّ الصغير كلّاً من العالَم العضليّ والكون العضليّ الكبير. فبعض هيئات العالم تثير فعل عضلاتنا. وتضعنا بعض مشاهد الكون، إذا ما صحّ القول، في وضعٍ حركيّ. وبالإمكان دَفْعُ التحليلات الحركيّة إلى مدى بعيد للغاية، بل بإمكاننا بالأحرى أن نميّز «أطلس» للعنق عن «أطلس» آخر للصُّلْب. فكلّ مفاصل جسدنا المشحون بالطاقة تتلقّى شيئاً فشيئاً نصفَ إلهها.

على هذا النحو، مهما تكن المشاركة الحركيّة في الحياة الكلّية فينا وخارج ذواتنا، بسيطة، فإنّها تعطينا لا فقط أمام الطبيعة، بل أيضاً أمام ظواهر الإنسان، عناصر ميثولوجيا ناشئة، ميثولوجيا يومية، ميثولوجيا تريد أن تكون، وبمعزل عن كلّ تفكير يدّعي المعرفة، قوّة خلّاقة للاستعارات الأساسية.

ربّما يمكننا أن نفهم بشكل أفضل هذه الميثولوجيا الطبيعية نفسيّاً إن نحن وضعنا قبالتها رؤى العقلانيّ البحّاثة، ورؤى الميثولوجيّ الذي يُفسّر الأساطير بجعلها «معقولة». وسيعطينا كتاب لوي ريمون لوفيفر (Louis-Raymond Lefèvre) :هرقل *Héraclès*، أمثلة عديدة لمثل هذه العقلنات. انظر كيف يُفسّر أسطورة أطلس الذي يحمل العالم. رأى هرقل، في غرفة

في مسكن أطلس، «آلة ضخمة» (ص 148)، فسأل «مُضيفه عن وظيفتها». فأجابه مُضيفه، الذي كان رجلاً متبحّراً في العلم، مُسالماً وحكيماً، مفسّراً له أنّه قد صنعها بيديه؛ وهي قبّة سماوية. ولكي يُعزّز توضيح شأن الآلة لديه، أمضيَا معا جزءاً من الليالي على الشرفة في تأمّل السماء، وتفحّص حركة النجوم، التي لقيَها هرقل إثر ذلك في موضعها من القبّة. وقد كان أطلس يُرفقُ ملاحظاته بمعاينات حول الانسجام الذي يحكم عمل الآلهة، ويقيم علاقات بين هذا الانسجام السماويّ وانسجام الطبيعة الأقرب من الإنسان، وقد كانت كلماته الموزونة وخطاباته المشبعة حكمة وتسامحاً مع سلوك البشر، تفتن هرقل: «هكذا وعندما تعود إلى ذويك، أفلا يمكنك أن تقول إنّك قد ساعدتني على حمل العالم؟» هذا هو إذن هرقل الذي قتل في شبابه مربّيه، قد أُجبِرَ على أن يكون صبوراً على درس في علم الفلك[1].

من المؤكّد أنّ مهمّة وصف أعمال هرقل الموافقة للعمل العقليّ يُمكن أن تعجب رجلاً عقلانياً. ولكنّ هناك وقتاً لكلّ شيء. هنا، إنّما الشعراء هم الذين «يفهمون». بكلمةٍ، إنّهم يستعيدون هذا الشعر التدشينيّ الذي يقول لنا بداية العالم:

«حيث لا تزال التلال تستشعر الخلق الأوّل»،

حيث تكوّن التلال أطلسها الخاصّ، حيث ترتفع ارتفاعاً خفيفاً، حيث تعيش ككتف بشريّة سعيدة بفعلها:

---

(1) انظر الأب بانييه abbé Banier، **التفسير التاريخيّ للوصايا العشر** *Explication historique des Tables*، الطبعة الثانية، باريس، 1715، ج 3، ص 26. وانظر فرانز كومون Franz Cumont، **أسرار ميترا** *Les Mystères de Mythra*، ص 104. وفي نظر بالّانش Ballanche (**الأعمال**، ج 3، ص 234)، «إنّ هرقل الرافع للسماء عوضاً عن أطلس، كان تعبيراً عن ظهور عرق جديد، وسلالات ملكية جديدة، ونظام جديد للأشياء: إنّه عصر يتولّد دائماً من جديد».

«ما دامت أكتاف التلال
تدخل تحت طائلة الفعل البادئ
لهذا الفضاء الخالص الذي يُعيدها
إلى دهشة الأصول».

(ريلكه، **الرّباعيات الفاليزية**، ص 70)
(Rilke, *Quatrains valaisans*, p. 70)

وكتب سوبرفييل (Supervielle) وهو في حالة حزن (1939–1945، **قصائد، لورد** *Poèmes, Lourdes*، ص 43):

«كم هي عسيرةٌ على الحمل الأرضُ! كما لو أنّ
كلّ إنسان يحمل ثقلها على ظهره.

....

أطلس، أيّها الشقاء المشتركُ
أطلس، نحن أبناؤك».

إذا كانت الأخطاء النفسيّة للميثولوجيّين العقلانيّين هي أخطاء بليغة، فإنّه غالباً ما يقوى الشعراء على قول كلّ شيء في بضع كلمات. إذ لا يحتاج بول إيلوار (Paul Eluard) إلّا لبيت شعري واحد ليستحضر الأطلس الطبيعيّ في تكثيف خارق للعادة:

«صخرة من الأعباء والأكتاف».

(**لا آسف على شيء. شعر بلا انقطاع، فونتين**، عدد ديسمبر 1945).
(*Je n'ai pas de regrets*. *Poésie ininterrompue*. *Fontaine*, décembre 1945).

يشتغل عنصرا الحركة المتعاكسان، الانسحاق والانتصاب، في هذا المقام

بيُسر مذهل؛ إذ يتمتّعان بإيقاع القوى البشرية المحفورة بدقّة في الموضع الذي يُريدان فيه مصارعة قوى الكون. إنّ بيتاً شعرياً مثل هذا يمثّل للقارئ المنهمك في التأمّلِ نِعْمَةً حركيّة.

عندما يوسّع الشاعر صورته، يُصبح بإمكانه أن يُعطي للقصيدة حياتها الحقيقية إنْ هو عمل على استعادة بذرتها. وإنّنا لنتذوّق بصورة أفضل قصيدة جواشيم دو بيليه (Joachim de Bellay) إن قمنا بمساعدة أطلس ببعض الصدق:

«حملتُ على عنقي قصر الآلهة العظيم،
لأُرِيحَ أطلس، الذي بفعل تأثير السموات
حنى صُلبهُ الضخم والعريض وهو مرهقٌ ومُنهكٌ».

هناك شعراء آخرون، عوض أن يعيشوا مجهود أطلس لحظة ولادته، ينخرطون في مُنجَزَه المتوثّب. كتب بييلي (Biely) صفحة صاخبة في علم الجبال والتضاريس لا تكفُّ فيها الجبال عن الارتفاع، وهو يعيش نوعاً من المشهد الصّاعد، الذي يُصارع بكلّ قواه ضدّ الثقالة. (مرجع سابق، ص 48):

«القمم الصخرية تُهدّدُ، تتعالى في السماء؛ يُسائل بعضُها بعضاً، تُشكّل التعدّد الصوتيّ الضخم للكون الذي هو في حالة تولّد؛ مثيرة للدوار، عمودية، كتل ضخمة تتراكم الواحدة فوق الأخرى، وفي الهوات المنحدرة يتراكم الضّبابُ؛ وتترنّح السُّحُب وينزل المطر مدراراً؛ وتجري خطوط القمم مسرعة في الأقاصي؛ وتمتدّ أصابع القمم وتلد الأكوامُ المُسنّنة في السماء الزرقاء جبالاً جليدية كامدة اللون؛ وترسم خطوط المرتفعات السماءَ؛ وتُومِئُ تضاريسها وتتّخذ هيئات؛ من هذه العروش الضخمة تسقط سيلانات في زبد فوّار؛ وصوت مزمجر يصطحبني حيثما حللتُ؛ تتوالى أمام

عينيّ لمدّة ساعاتٍ حيطان وأشجار صنوبر وشلّالات وهوّاتٌ وحصَيات ومقابر وضَيْعات صغيرة وجسور؛ يُخضّبُ اللّون الأرجواني للخنلج المناظر الطبيعية، وتغوصُ ندائف البُخار بشكل قهريّ في التصدّعات لتختفي بعد ذلك، وترقُصُ الأبخرة بين الشمس والماء، جالدةً وجهي، لتنهار سُحُبها بين قدميّ؛ بين انهيارات الشلّال تذهب جلبة الزبد لتختبئ تحت حليب الماء الهادئ، ولكن فوق ذلك كلّ شيء يهتزّ، يبكي، يُزمجرُ، يتألّم، ويفتح لنفسه مسلكاً تحت الطبقة الحليبية التي أصابها الوَهَنُ، مُزْبِدَةً مثلما يفعل الماء.

«ها أنا منتصبٌ وسط الجبال..».

لم نشأ أن نغربل هذه الوثيقة الطويلة، فقد أردنا أن نترك لها قواها في التأثير. لذلك يُقدّمُ بيلي بالتحديد جدولاً حركيّاً، وصفاً حركيّاً لتضريس يرغب في العنف. وكم هو مفعم بالدلالة السطر الأخير المستشهَد به! فكلّ هذه القمم التي تتمدّد، وكلّ هذا التضريس الذي يُومِئ ويتّخذ مختلف الهيئات، إنّما هو بهدف الوصول إلى «تنصيب» الإله الصانع الأدبيّ في وسط الجبال! كيف نقول بشكل أكثر بلاغة إنّ أطلس هو سيّد العالَم، وإنّه يُحبُّ عِبْأَهُ، وإنّه فخور بمُهِمّتِهِ؟ هناك فرح حركيّ يُفعِم نصّ بيلي. وهو لا يعيش كارثة نهاية العالم بل يعيش الفرحة العنيفة للأرض.

على هذا النحو، يكون الجبل لبعض النفوس أنموذجاً للطاقة، أنموذجاً لل»فعل». وهكذا يكتُبُ ميشليه (الجبل *La Montagne*، ص 356): «ماذا يفعل ضَجَرُ أوبرمان (Obermann) في هذه المواقع المليئة بالفعل؟» يقول هذا الفعل للمنْظر الساكن بما يكفي كم هو حركيّ التأمّل في هذا المقام.

من اللحظة التي نُحبّ فيها أن نعيش بعمقٍ صورَ الثقل، نُدركُ أنّ بإمكاننا أن نحبّ فعلاً حمل الأعباء، ورفع الأثقال، وتجسيد أطلس. إنّ الجعبة هي بالنسبة لمتسلّق حقيقيّ للجبال مصدر لذّة إيجابية. والطفل يُطالبُ

سلفاً بشرف حملها. كتب د. هـ. لورنس في **الثعبان المريّش** *Le Serpent à plumes* (الترجمة، ص 226): «في المكسيك، يحمل البشرُ أثقالاً كبيرة دون أن يبدو عليهم أنّهم يألمون من ثقلها. بل يبدو عليهم تقريباً أنهم يُحبّون أن يُحسّوا بثقلٍ يسحق صُلبَهُم فيقاومونه». ويقول جورج دوهاميل Georges Duhamel في نفس السياق: «إنّ حمل الأثقال يمثّل قَدَر الإنسان... وقَدَرُ الحمّال هذا، تَحَمَّلَهُ الإنسان قروناً وآلافاً من السنين دون أن يَهِنَ. وعلى الرغم من ترويضه لحيوانات تُساعدُهُ على القيام بهذا العمل، فإنّه لم يتخلّ عن هذه اللّعبة قطّ، وحافظ على دوره فيها»[1].

إنّ النملة مَدِينَةٌ بجزء كبير من الاهتمام الذي تثيره إلى الأعباء التي تحملها. وتُحبُّ كتب حيوان العصر الوسيط أن تُكرّر القول بأنّ «النملة تحمل أثقالاً كبيرة جدّاً، متناسبة مع حجمها، شأنها شأن الجمل والجمل وحيد السّنام»[2]. وإننا لَنُشارِكُ بِهِمَّةٍ في عمله إلى حدّ أن نجعل منه صورة أخلاقيّة.

وتغيّر هذه الصّورة الأخلاقية التي قُوّيت طاقتها بشكل واضح مُشكلَ أخلاقية العمل بتمامِهِ، بل إنّها تُغيّر أيضاً منظور التزهّد الذي يُصبح تزهّدا فعّالاً. يقول إميل درمنغيم (Emile Dermenghem) (**كرّاسات الجنوب** *Cahiers du Sud*، مارس 1945): «حتّى لو وضعت على كتفيك أعباء أثقل من الجبال، فإنّك لن تُدرك مع ذلك الحقيقة. فكلّ هذه المهامّ هي أشياء ممتعة للنّفس. إذ تجدُ فيها إشباعاً لكبريائها. يكفي أن تتحكّم بإرادتها لتكون سعيدة». إنّ الغاية النفعية للعمل هي بالأحرى شكل فعّال لتعويض الأتعاب. ولكنّ الإرادة المتيقّظة جيّداً، الواعية جدّاً، التي تتحرّك بِهِمَّةٍ ونشاطٍ بفضل صورها، لا تحتاج إلى تعويض هو على هذه الدرجة من البعد

(1) جورج دوهاميل Georges Duhamel، **أخبار المواسم المرّة** *Chronique des saisons amères*، ص 137.

(2) لانغلوا، مرجع سابق، ج 3، ص 9.

ومن العمومية مثل المنفعة لتستمتع بتناقضها الخاصّ. فما هو مُتعبُ فعلاً هو ممتع حركيّاً. ولكنّ الإرادة هي أبعد ما تكون عن اللّامعقولية مثلما تريد فلسفة شوبنهاور، بل هي تُعقلنُ أعمالها الباهرة. وهي تجد أنّ من المنطقي أن تُرفعَ الجبال؛ وهي تفهم الطبيعة، بالمشاركة، على الأقلّ من خلال صورها، في عمل الطبيعة.

من خلال كلّ هذه الملاحظات يمكننا أن نرى العديد من مكوّنات عقدة لاواعية يمكن أن نسمّيها **عقدة أطلس** وهي في حالة فعل. وهي تعبّر عن التعلّق بقوى مُذهلة وكذلك، وهذه خاصيّة فريدة جدّاً، بقوى ضخمة غير مؤذية، بل أيضاً بقوى لا تُطالبُ إلّا بمساعدة القريب. وينجح الطحّان الذي يكون قويّاً في حمل حماره. وبإمكاننا أن نجد في هذا المسلك كلّ استعارات تسكين الآلام، والتعاون الذي ينصحُنا بأن نحمل الأعباء معاً. ولكنّنا نقدّم المساعدة لأنّنا أقوياء، لأنّنا نعتقدُ قوّتنا، ولأننا نعيش داخل مشهد للقوّة. وهو ما تلاحظه جنفييف بيانكي (Geneviève Bianquis) بشأن هولدرلين (Hölderlin) (مقدّمتها لهولدرلين، الأشعار *Hölderlin, Poésies*، منشورات مونتانيMontaigne، ص 24): «تصلُحُ كلّ ظواهر الطبيعة، الأبسط من بينها والأعظم خصوصاً، استعاراتٍ للشّعور. فكلّ منظر يتحوّل عند هولدرلين إلى أسطورة، إلى حياة كاملة تضمّ الإنسان وتوجّه له نداء أخلاقيا مُلحّاً». إنّ أخلاقية الصّور هذه، التي هي بشكل ما مباشرة ومُقْنعة بسذاجة، يُمكنها أن تفسّر لنا العديد من صفحات الربوبيّات (les Théodicées). ولكنّ للخيال في هذه الصفحات هدفاً، فهو يُريد أن يُبرهِن، يُريد أن يجسّم براهين. ولهذا نفضّل أن ندرسه في نصوص ينكشف فيها بصفته قوّة أوّلية للنفسية البشرية، وإرادة للكائن معاصرة للصّور.

7

على هامش عقدة أطلس بإمكاننا أن نسجّل ردود فعل غريبة تتحرّك ضمن تحدٍّ حقيقيّ، وفي نوع من التحدّي للجبل. في كتابنا الماء والأحلام، ونحن نعرّف البحر المحيط بمعنى العالم الذي يُستفَزّ، أفلحنا في أن نعزل ما سمّيناه عقدة خاشايار (le complexe de Xerxès) متذكّرين ذلك المَلك الذي قام بجَلْد البحر[1]. وفي نفس الأسلوب، بالإمكان أن نتكلّم عن عقدة خاشايار تتحدّى الجبل، عن نوع من اغتصاب للارتفاع، عن ساديّة للسيطرة. ويمكن أن نجد على ذلك العديد من الأمثلة في حكايات متسلّقي الجبال. فلْنُعِد قراءة الصفحات التي خصّصها ألكساندر دوما لصعود بلْمات (Balmat) للجبل الأبيض[2] (Mont-Blanc)، وسنجد فيها أنّ صراع الجَبَليّ والجبل هو صراع إنسانيّ. لا بدّ أن نختار اليوم الملائم: «يقول الدليل المشهور إنّ الجبل الأبيض قد وضع في ذلك اليوم لمّة شعره المستعار، وذاك ما يفعله عندما يكون مزاجه عكراً، ولذا يجب عدم الاقتراب منه». ولكن في الغد، الطقس، مثلما يُقال، مناسبٌ: «لقد حان الوقت لتسلّق القمّة». عندما أدرك بلْمات القمّة صاح: «أنا «مَلك الجبل الأبيض، أنا تمثال هذه القاعدة الضخمة». هكذا ينتهي كلّ ارتقاء بأن يكون إرادة تشكيلِ قاعدة كونيّة[3]. إنّ الكائن يكبُرُ بالسيطرة على

---

(1) خاشايار أو خاشايار شاه (519 – 465 ق. م.): ملك فارسيّ، ابن داريوس، قاد حملة عسكريّة على اليونان أقام من أجلها في مضيق الدردنيل جسراً من القوارب. ويُروى إنّه، في جنونه، أمرَ بجَلد البحر لأنّه هدم ذلك الجسر. ويطابق المؤرّخون المعاصرون بينه وبين أحشويروش المذكور في سفْر إستير في العهد القديم. (المُراجِع)

(2) دوما Dumas، انطباعات رحلة، سويسرا *Impressions de voyage. Suisse*، 1، ص 124 وما يليها.

(3) لقد سخر رسكن Ruskin، انطلاقاً من غور الوديان والحقّ يُقال، من متسلّق الجبال، وهو يُسجّل «الغرور الأقصى للإنكليزيّ الحديث الذي يجعل من نفسه ساكنَ عمودٍ مؤقّتاً في قمّة قرنٍ أو إبرة، وعقيدته العرَضيّة في سِحر الوحدة في الصخور» (توراة أميان *La Bible d'Amiens*، ترجمة مارسيل بروست Mercel Proust، ص 215)

العِظَم. ومثلما يقول غيّوم غرانجيه (Guillaume Granger)، إنّ جبال الألب وجبال الأبينيني هي «مُرتقَيات العمالقة».

يعبّر متسلّق الجبال أحياناً، في اعتراف واحد، عن الكثير من مكوّنات عقدة القوّة أمام الجبل: «هذه الجبال الجاثمة حولي في شكل دائرة، توقّفتُ شيئاً فشيئاً عن اعتبارها بمثابة أعداء يجب هزمهم، وإناث يجب رفسهنّ بالقدمين أو غنائم يجب حصدها حتّى أهب لنفسي وللآخرين شهادة على قيمتي الخاصّة» (ساميفيل (Samivel)، أوبرا القمم *L'Opéra des pics*، ص 16). إنّ من النادر أن نقول عن ذواتنا الكثير من الأشياء في أسطر قليلة كهذه.

يُسجّل الناقد الإنكليزي جوفري ونثروب يونغ (Geoffrey Winthrop Young) بهذه العبارات التركيبية الحركيّة لمتسلّق الجبال والألب، للإنسان والجبال «الجذّابة والعدوانية في آن واحد»: «نرى أمامنا جبلاً من الصّوان وتمثالاً من الفولاذ لويمبير Whymper [1] يومضان ويتصادمان بلا هوادة؛ كلّ شيء مُضاء بالألعاب النارية للشرارات الخطيرة التي تُطلقها». يبدو أنّ هناك في هذا المقام ظاهرة مشتركة بين الإنسان والجبل.

إذا تقلّصت حركيّة الصراع، ضعُفَ حِسُّ النصر. وقد لاحظ ويمبير نفسه غياب مُشاركة التأمّل في أعلى القمم (تسلّقات *Escalades*، الترجمة، ص 162): «لقد لاحظتُ الخيبَةَ التي غالباً ما تجعلنا نُكابدها الرؤيةُ الشاملةُ بشكل خالص. وتلك التي نكتشفها من أعلى قمة الجبل الأبيض ذاتها هي بعيدة تمام البعد على أن تكون مُرْضِية. من هناك، ترون جزءاً من أوروبّا؛ لا شيء يُسيطرُ عليكم، تُحَلِّقُون فوق كلّ شيء؛ ولا يتوقّف البصر عند أيّ شيء. إنّنا نُشْبِه الإنسان الذي أدرك قمّة أُمْنِيَاتِه، والذي لم يعُد له ما يرغبُ فيه، ولكنه مع ذلك ليس راضياً تمام الرضى». إنّ هذه الملاحظة الأخيرة، المفرطة

(1) هو إدوارد ويمبير Edward Whymper (1840–1911): متسلّق جبال ورسّام بريطانيّ. (المُراجِع)

في التجريد، لا تترجمُ جيّداً الانخفاض في الوجود الذي تُعطيناه حركيّة أُوقِفَتْ. ولكنّها على الأقلّ هي من يقوم بالإشارة إليه.

وبإمكاننا منْ جهة أخرى أن نضع قاعدة لأدب تسلّق الجبال مفادُها أنّ هذا الأدب يجد «قمّته» في إرادة صبيانية للقوّة. لنقدّم هذه الوثيقة التي يمكنها أن تصلح أنموذجاً للعديد من الوثائق الأخرى (إميل جافيل (Emile Javelle)، **ذكريات متسلّق للجبال** *Souvenirs d'un alpiniste*، ص 254): «إنّ الصخر الأسمى، الذي كسرتُ رأسه الرقيق، حتّى أحتفظ بها كذخيرة، لم يكن غير كتلة صغيرة من الصوّان المائل للبياض، الملطّخ بالأخضر، كِبَرُه يكفي بالضبط لتثبيت قدمينا. بدأ كلّ واحد منّا بإرضاء نفسه بشكل طفوليّ بأن وضع بدوره قدميه عليه، ثمّ جاب بنظره في الأفق حتّى يكون على يقين من ملوكيّته».

خلاصة القول، بين الجبل والجبليّ، يتمثّل الأمر في اتّصال أو صراع نفسيّ. كتب ميشليه في **الجبل** *La Montagne*، (ص 19): «إنّني لا أعجب من كون سوسور (Saussure)، صاحب الذهن الهادئ، والحكيم جدّاً، قد أحسّ بسَوْرَةٍ من الغضب وهو يتسلّق جبل الجليد. فأنا أيضاً سبق لي أن أحسست بهذه الكتل الضخمة المتوحّشة تزدريني وتتحدّاني».

وتتكاثر التعابير في حكايات الصعود. يُعطي أندريه روش (André Roch) (**انتصارات شبابي** *Les Conquêtes de ma jeunesse*، ص 126–127) الحياة للجبل العجوز: «إنّه شيطان، وربّما هو عملاق بعين واحدة... فصدره ذو العضلات السوداء والسائلة يسيطر علينا. عندما يكون ضخماً، أو مرعباً، فأنا أهابه؛ لو رآنا، لتملّكه الحَنَق ولقذف بنا في ذروة الجبل الأبيض الجليديّ، بنقرة إصبع لا غير».

وسرعان ما ينقلب هذا الخوف الأدبيّ إلى دُعابةٍ: فـ«درو (Dru) العجوز

هو بصدد الاستحمام...»[1]؛ و«كما لو كان درو العجوز يأكلُ الكَرَزَ ويُلقي دون اهتمام بالنواة من جانب فمه». وبمستطاعنا أن نملأ صفحات كاملة بدعابات نَادي المتسلّقين هذا.

ومن جهة أخرى يجب ألّا نحطّ من شأن هذه الدّعابات. فهي على علاقة بالنزوع إلى الهيمنة عند الذات المُتأمِّلَة، وهي دليل على السيطرة. إذ يُصبح العالم لُعبةً كونيّة. ولقد كان ألكساندر دوما، وهو على قمّة الإتنا (l'Etna)، يتخيّل بالتحديد لعبة كرة القرن[2] الكونيّة. فقد حكى عن الصعود باعتباره مجموعة من الانتصارات. أوَ لم يتحمّل برداً تحت الستّ درجات؟ ولقد ألقت به رفسة من أتانه مسافة «عشر أقدام إلى الخلف». ها هو «أمام فوهة البركان، أي أمام بئر عميقة ذات محيط بثمانمائة ألف دائرة». لقد حان الوقت للّعب مع العالم. «فوهة بركانه ليست غير فوهة بركان استعراضيّ، تكتفي بلعب كرة القرن مع صخور ملتهبة ضخمة كمنازل مألوفة» (أ. دوما، **الزورق الصغير** A. Dumas, *Le Spéronare*، ج 1، ص 210).

كلّ هذه الحكايات البطولية التي تنتهي إلى دُعابات تبيّن بوضوح الحاجة إلى اللّعب بالقيم، وإلى الحطّ من قيمة ما قمنا بتثمينه. ولقد دوّنَ لودفيغ بنسفاغنر (Ludwig Binswanger) (**محاضرات وبحوث مختارة** *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*، بيرن، 1947، ص 209) هذه العادة في «الانتقاص من قيمة الشيء» الجديرة بالخفض من حدّة المأساة، وبتحرير الحلق المنقبض بابتسامة.

---

(1) درو Le grand Dru الكبير ودرو الصغير Le petit Dru جبلان في سلسلة الجبل الأبيض Mont-Blanc الواقعة ضمن الألب الفرنسيّة-الإيطالية (المترجم).

(2) كرة القرن bilboquet: لعبة مكوّنة من كرة فيها ثقب، يربطها حبل صغير بعصا ذات نهاية مستدقّة كالقرن، وعلى اللّاعب أن يجذب الحبل بحيث تستقّر نهاية العصا في ثقب الكرة. (المُراجع)

ولكن دون أن نكدّس الأمثلة المُستقاة من سردٍ للمغامرات الواقعية، لنعطِ، وفقَ طريقتنا المفضّلة، وثيقة أدبية قيّمة يمكنها أن تصلُح أنموذجاً لخاشايار الجبل. إنّنا نستقيها من رواية ل د. هـ. لورنس D. H. Lawrence، **الإنسان والدّمية** *L'Homme et la poupée* (الترجمة، ص 110):

«ها هو إذن الجبل المُزدرى:

«- حتّى الجبال تبدو لك كئيبة، أليس كذلك؟

«- نعم. إنّي أكره ارتفاعها المتكبّر. وأكره الناسِ الذين يتبخترون في القمم متظاهرين في أعلاها بالحماسة. كم أحبّ أن أُلزمهم بالمكوث هناك، في قممها، وأن أُلْقِمَهُم الجليد حتّى يُصابوا بعُسرِ الهضم... أكره كلّ ذلك، مثلما قلت لك، إني أمقته![1]

....

«- لا بدّ أن تكون مصاباً بمسّ خفيف من الجنون، أجابت بنغمة مَهيبة، حتّى تتكلّم على هذا النحو. إنّ الجبل أكبر منك بما لا يُقدّر من الكِبَر.

«- لا، ردّ قائلاً، لا، ليس أكبر منّي!... هو أضأل منّي!

....

«- لا بدّ أنك تُعاني من جنون العظمة، قالت مُنْهِيَةً الحوار».

عندما نقرأ مثل هذه الصفحات، نحسّ أنّنا بعيدون تمام البُعد عن التأمّلات الهادئة؛ بل يبدو أنّ المُتأمِّلَ يكون ضحيّة القوى التي يُثيرُها. وعندما يستعيد بطل لورنس صفاء تفكيره، «يندهش من الوحشية القاتمة والخارقة للعادة» التي أكّد بها أنّه «كان أكبر من الجبال». فالعقل، في الواقع،

(1) انظر بيار جان جوف Pierre-Jean Jouve، **المشهد الرئيس** *La Scène capitale*، ص 195. «لا أحبّ الجبال. فالجبال تبدو وكأنها تُعطينا دروساً في الأخلاق».

لا بل الصّورة البصرية أيضاً، مبدآن يفقدان قوّتهما عندما تستسلم النفس إلى حركيّة الخيال ذاتها، عندما يستسلم حلم اليقظة لحركيّة الارتفاع. فيأتي التحدّي والأَنَفَة والانتصار جميعاً للمساهمة في **التأمّل الوحشيّ**، تأمُّل يجد مُصَارِعِينَ في أكثر المَشاهد جُموداً، وفي أكثر قوى الطبيعة هدوءاً.

ويمكن لصفحة لهنري ميشو أن تقدّم شهادة على الطابع المباشر للأدب المعاصر الذي يَكْنُسُ كلّ استحالات الواقعية ليصل إلى الواقعية النفسيّة الأولى. ها هو إذَن خاشايار الجبل في هجومه المباشر (**حرّية الفعل** *Liberté d'action*، ص 29):

كتب ميشو أنّه لإلحاق الأذى بفتاة عانس، «فإنّ أدنى غضب، شريطة أن يكون حقيقياً، يكون كافياً، ولكن أن نقبض على جبل هو أمامنا في جبال الألب، أن نجرؤ على القبض عليه بقوّة من أجل خلخلته، ولو للحظة!، هذا الجبل الضخم المُملّ الذي ينتصب أمامنا منذ شهر، ذاك هو ما يهب قياساً للإنسان، لا بل يخرجه من كلّ قياس.

«ولكنّ هذا يتطلّب غضباً حقيقيّاً. غضبٌ لا يستثني أيّ خليّة (فأبسط شرودٍ يكون هنا مُستحيلاً قطعيّاً)، غضب لم يعد بإمكانه أن يتراجع، بل لم يعد يعرف حتّى كيف يتراجع (والغِضابُ، أيّاً تكن فكرتنا عنهم، يتراجع أغلبهم عندما يكون ما يواجهونه مفرطَ الكِبَر).

«ومع ذلك فقد عشتُ هذا إذن ذات مرّة. أوه! ولم يكن لي في تلك اللحظة مآخذ على هذا الجبل، باستثناء حضوره الأزليّ الذي يُحاصرني منذ شهرين. ولكنّي استفدت من القوّة الضخمة التي وضعها على ذمّتي غضبٌ أثاره في رمحٌ وُجِّه إلى غروري الخاصّ. لقد التقى غضبي وهو في كامل قوّته، وهو في أوْجِه، بهذا الجبل المزعج الكبير الذي، في إثارته لحَنَقي، ضَخّمه، ليُلقي

بي، مُحتَدِماً وجَسُوراً، على الجبل كما لو أُلقي بي على كتلة كان من الممكن أن ترتعد حقّاً منه.

«هل ارتعدتُ؟ على كلّ حال، أمسكتُ به.
هجوم لا يمكنه تخيُّله، بدمٍ بارد.
إنه أقصى هجومٍ بدرَ منّي حتّى الآن».

ليس هناك أي تفسير عقلانيّ أو واقعيّ يُمكن أن يُعطى لمثل هذه الصفحة. إنّها بالأساس صفحة ذاتِ مُتخيَّلَة. يجب على الناقد الأدبيّ أن ينطلق من الصّور الحركيّة للتأمّل المُتحدِّي حتّى يُقدّر النشاط الذاتيّ، وحتّى يُثمّن غضبه القادح، وكلّ إسقاطات الغضب.

8

سنعمل على البحث عن صور للسيطرة أكثر هدوءاً. وغالباً ما نجدها في شناخ أمام البحر، وفي أعلى برج المراقبة أمام المدينة، وعلى الجبل أمام الأرض الممتدّة إلى ما لانهاية. وهي تجلبُ لطائف متعدّدة لنفسية في الارتفاع. يجب على دراسة حول صور الأرض أن تأخذ بعين الاعتبار هذه الصّور الملتقطة من مكانٍ عالٍ. وسنجد فيها نوعاً من أنواع التأمّل. ويبدو أنّ مثل هذا التأمّل يُضخّم المَشهد والمُشاهِد في نفس الوقت[1]. وهو يُعطي كبرياء آتية من رؤية الأشياء كبيرةً ويُوقظُ فكرة العِظَم. لنرَ أوّلاً هذه الفكرة للصّورة الضخمة.

إنْ وضَعْنا الصّور في مكانها الحقيقيّ داخل النشاط النفسيّ -قبل

(1) تحصل هذه الفكرة على كامل بساطتها وكامل قوّتها عندما يُعبّر عنها فيلسوف من الفلاسفة. وبإمكاننا أن نقرأ في تاريخ المادية *Histoire du matérialisme*، ل ف. أ. لانج F. A. Lange (الترجمة، ج 2، ص 565): «عندما نتأمّل منظراً معيّناً من نقطة مرتفعة معيّنة يكون كياننا مهيّأً برمّته لأن يُسنِد إليه الجمال والكمال».

الأفكار-، فإنّنا لن نفوّت على أنفسنا معرفة أنّ الصّورة الأولى هي صورة أرضيّة. الأرض شاسعةٌ، ضخمة. هي أضخم من السماء التي ليست إلّا قبّة، إلّا عقد قبّة، إلّا سقفاً. ولا بدّ من تأمّلات وأفكار عالمة حتّى نضفي صفة اللانهاية على السماء المرصّعة بالنجوم، وحتى نفكّر حقّاً، ضدَّ الصّور الساذجة، في الابتعاد الهائل للكواكب. كيف يمكن للشمس أن تكون أكبر من الأرض والحال أنّ الحالم يراها تخرج من الأرض مع كلّ فجر، ثمّ في المساء تدخل في الجبل؟ وبالطبع، البحر هو الأرض أيضاً، أرض مُبسَّطَةٌ، وبالنسبة لتأمّلٍ أوّليّ تماماً، هو أرض مُلَخَّصَةٌ في صفة الضخامة. هنا مثال للعِظَمِ المُطلقِ، عِظَمٌ لا مثيل لهُ، ولكنّه عظَم ماديّ ومباشر. فالضخامة هي إذن صورة أوّلية.

تسمح فكرة الصّورة الضخمة بفهم كيف تندمج في نفس الأرض المَشاهد ذات التنوّع اللّامحدود. فالمترحّل يتنقّل، ولكنّه يظلّ دائماً في مركز الصحراء، أو في قلب المفازة. وحيثما ولّينا عيوننا، بإمكان الموضوعات المتنوّعة أن تشدَّ إليها انتباهاً مخصوصاً، ولكن قوّة إدماج تشدّها لدائرة مشتركة يكون الحالمُ بمثابة مركزٍ لها. إنّ نظرة «دائرية» تُحيطُ بكامل الأفق. وليس هناك شيء مُجرّدٌ في هذه النظرة الدائرية بشأن ضخامة السهل. إنّ النظرة الشمولية هي حقيقة نفسية يعيشها كلّ واحد من جديد بكثافة إنْ هو بذل ما في وسعه في مراقبة نفسه بنفسه. برؤيته الدائرية للأفق، يتملّك الحالمُ الأرض بكاملها. إنّه يُسيطر على العالم، وإننا لَنُهمِلُ عناصر مهمّة من نفسية التأمّل إذا لم نقم بدراسة هذه السيطرة الغريبة والمُبتذلة.

في هذا الاتّصال الأوّل بالضخامة، يبدو أنّ التأمّل يجدُ سلفاً معنى السيطرة الفجائية على العالم. وبمعزل عن كلّ تفكير فلسفيّ، وبواسطة قوّة الرّاحة وحدها في سكينة السهول، يؤسّس التأمّلُ العينَ والعالَمَ في نفس

الوقت، كائناً يرى، يتمتّع بالرؤية، ويجد أنّ من الجميل أن يتمكّن، وأمامه منْظرٌ ضخمٌ، من رؤية الأرض الضخمة، عالم جميلة رؤيته، وإن يكن لانهائيّة الرمال، أو الحقول المحروثة. ومن يتأمّل على هذه الشاكلة يهب نفسه شرف الرؤية الجميلة. «أن نرى بعيداً، ذلك هو حلم يقظة الفلّاح»، كما تقول جورج صاند[1]. كما يُبيّن فيكتور هوغو في كتابه جبال الألب والبيرينيس *Les Alpes et les Pyrénées* (ص 187) أثر الضحامة الهادئة لمنظر طبيعيّ على النفس: إنّ المنظر الطبيعيّ المُتَأمَّلَ في سكينته البعيدة يوقظ في صميم النفس، كما يقول، هذا المنظر الحميميّ الذي نُسمّيه حلمَ اليقظَة. وفي الرجل الذي يضحك *L'homme qui rit*، كتب أيضاً (ج 1، ص 148): «إنّ البحر الذي نتأمّله هو حلم يقظة».

هكذا يستجيب نوع من الحُلُمية الشمولية لتأمّلِ المنظر الطبيعيّ، الذي يبدو أنّ عمقه وامتداده يستدعيان أحلام اللّامتناهي.

فلا نعجبنَّ إذا ما أيقظ هذا التأمّل للأرض الضخمة عند المُتأمِّلِ مواقفَ عرّاف. لقد تحدّثنا عن العقدة المشهديّة *complexe spectaculaire* عند فيكتور هوغو. ولكنّ الشاعر لا يفعل سوى أن يخضع لقانون التكبير المُتبادل للقوى الباطنية والقوى الطبيعية. وهو يستجيب لنوع من عقدة أطلس للّامتناهي. وقد فهم شارل بودوان حقّاً الطابع السويّ للعقدة المشهدية عند متأمّل كبير. ولم يتردّد في بيان ما يُوجد من صَغَارٍ نفسيّ في اتّهام سهل باتّخاذه وقفة استعراضيّة. فهذه الوقفة سويّة وجميلة أمام المشهد الهائل والجليل. «إنّ مثل هذه الصّور الفوتوغرافية التي جعل هوغو ابنَه شارل (Charles) أو [صهرَه] فاكري (Vacquerie) يلتقطانها له في جيرزيه (Jersey)، وهو في هيئة عرّاف يحاور اللّامتناهي، ومهما تكن هذه الصّور الفوتوغرافية مُمَسْرَحَةً، لا تفتقد للجمال

(1) جورج صاند George Sand، الوادي الأسود *La Valée noire*، ص 291.

الحقيقيّ». جمال غريب لراءٍ، جمال نُدركه جميعاً، حتّى إذا كنّا ننقدُ كبرياءه! أليس هناك بالإضافة إلى ذلك بعض صَلَفٍ في أن نتّهم غيرنا بالكِبَرِ بشأن موقف بسيط؟ ماذا نقول عن صرامة شخص مثل ميرديث (Meredith) تجاه بايرون (Byron) الذي سمح لنفسه على غير العادة بأن «يتأمّل نفسهُ مُتَأَمِّلاً من قبل الجبال الخالدة»[1]، عندما كان الشاعر يُمارس بالتحديد وظيفته كمُتَأمِّلٍ، جاعلاً جدليّة جمال المَشهد وجمال المُشاهِد جدليّة مؤثّرة للغاية؟

أن ينجح التصوير الفوتوغرافيّ في أن يُثبّتَ في خَطِيفَاتِهِ لحظات هي على هذا القدْر من الاستعارية، فذلك ما يجب على مُتأمِّلٍ مثل فيكتور هوغو أن يُقدّره بالغريزة[2]. لنا إذن أن نغتبط بأن يكون الشاعر قد انخرط في المنظر الطبيعيّ. على هذا النحو يكون قد حدّد لنا مركز التأمّل، وتأتي هيئته المسرحية لتُساعدنا على إتمام العظمة الإنسانيّة للمنظر الطبيعيّ. إنّ الاستعارات لم تتولّد عن لا شيء؛ ولا بدّ من الحُكْم عليها في شكلها الأوّليّ لا في شكلها المُبتذَل: فإذا ما تكلّمنا عن مسرح الطبيعة، فلا بدّ أن يأتي مُمَثّلٌ ليلعبَ فيه دوراً مسرحيّاً. إذن كلّ شيء يكبُرُ في «الديكور» وفي الأدوار. فالكبرياءُ المُشاهِدة، كبرياء أن نرى، **أن نرى وحدنا**، أن نكون الرائي الكونيّ، مثل هذه الكبرياء تُعتبرُ «مُكَبِّراً» للجمال، مُكبّراً للضخامة في حدّ ذاتها. إنّ وعياً بالضخامة يجعل على هذا النحو من الكاتب الرومانطيقيّ بطلاً للتأمّل. وهو يقومُ بواسطة عملية الإخراج بتفعيل خيالٍ للتجاوز. وسيعمل هذا الخيال على الدخول، بفضل هذا التجاوز، في تواصل مع الأرض الضخمة. وغالباً

(1) ذكره غالان Galland في جورج ميرديث *George Meredith*، ص 409.

(2) هل يجب أن نسجّل أنّ العقدة المشهدية قد دخلت الآن في طباعنا، طباع سيّاح، إذ لم يَعد من نزهة دون مصوّرين فوتوغرافيّين. ومثلما يُلاحظ شارل بودوان، جاءت الآلة الفوتوغرافية لتحلّ محلّ الجزمة الخضراء لهاوي النباتّات. فنحن نأمل في تحويل العالم إلى «كاتالوغ» لصوَرنا. ونحبّ أن نربط صورتنا بالصّور التي أحببنا رؤيتها.

ما يفعل ذلك بسذاجة ورعونة، باتّباع مُبتذلات تافهة إذا كان الخيال أدبيّاً، وبإعطاء تدقيقات في غير زمانها ومكانها إذا كان الخيال يعتقد نفسه خيالاً علميّاً. (وسنقدّم عمّا قريب أمثلة على هذين الخيالين). ولكن على الرغم من مظاهر سذاجة الخيال ورعونته، يعثر أحياناً على صور عظيمة وبسيطة، صور هي على درجة عالية من الطبيعيّة بحيث تُثير وتُحمّس -جدليّة فائقة!- بشكل مؤكّد كلَّ أولئك الذين يُحبّون أن يستسلموا، دون روح نقدية، للمُنْحَدَرِ الطبيعيّ لحلم اليقظة أمام مشهدٍ ضخامة. وباستسلامنا لمثل هذه الصّور، نرى كيف يمكن للخيال أن يتدخّل هو الآخر.

ولكنّنا لا نستطيع أن نرى إلى بعيدٍ من أيّ مكان كان، فنحن لا نستطيع تملّك الأرض الضخمة دون نقطة ثابتة. ولهذا يجب على الشاعر الذي يحلُمُ من أجلنا أنْ يُجدّد لنا مَرْقَاه والارتفاعَ والشّناخَ، أو بكلّ بساطةِ المركز الذي نُمركزُ فيه إرادة السيطرة. لنعطِ على الفور مثالاً. في مذكّرات رحلة في بروتانيا *Notes d'un voyage en Bretagne*[1]، يصف أندريه جيد (André Gide) هذا الاستيلاء المركزيّ على المنظر الطبيعيّ على أنّه «عاطفة لا تزال مجهولة بعدُ»: «بَدَا لي أنّ المنظر لم يكن غير فيضٍ منّي، فيضٍ مُسقَطٍ، جزءٍ منّي مرتعشٍ بكامله، - أو بالأحرى، بما أنّني لا أحسّ بذاتي إلّا فيه، اعتقدتُ أنّني مركزه، فلقد كان راقداً قبل قدومي، خاملاً وافتراضيّاً، وقد خلقتُه شيئاً فشيئاً باستيفاء انسجاماته؛ لقد كنت وعيَه ذاته. وكنت أتقدّم مسحوراً في حديقة حُلمي تلك».

وليست مراكز التأمّل بالطبع نقاطاً هندسية. ولا بدّ أن تكون لها القدرة بشكل من الأشكال على تثبيت الحَالِم؛ ولا بدّ أن تسمح له بتركيز حلم يقظته. هكذا يُحبُّ الحالم بالضخامة أو بالشَّساعة أن يجلس في كرسيّ الصخرة، أمام

(1) أندريه جيد André Gide، الأعمال الكاملة *Œuvres complètes*، ج 1، ص 9.

البحر المُحيط. في هذا المكان يتأمّل الرّاهب في [رواية هوغو] **عمّال البحر** *Les Travailleurs de la mer*، وفي هذا المكان ينتظر جيلياتُ الموتَ في نهاية هذه الملحمة الكبيرة للظلم الإنسانيّ. الصخرة ضرورية لتأمّل البحر. ويكون التأمّل غير دقيق انطلاقاً من الشواطئ. فلا بدّ أن نعشّش في كوّة من كوّات جرف الشاطئ لنسيطر على قوى المحيط. هذا يشترط الجدليّة الأوّلية للمركز والتأمّل. وسنسجّل إثر ذلك هذا التثبيت الواضح جدّاً في صفحة يعبّر فيها موريس دو غيران (Maurice de Guérin) عن حاجته لتأمّل المحيط بينما يكون مختبئاً في كهف عميق محفور في الصخور الساحلية. إنّ الحالم بالضخامة هو إذن عينٌ في محجر الصخرة ذاته. وسنكتشف العين الثابتة للكهوف، العين المثبّتة من قبَل المشهد الضخم، باختصارِ العين المُتَأَمِّلَة للأرض ذاتها.

ولكنّنا سندرس عن قربٍ العلاقة بين هذه المركزة لحلم اليقظة وهروبات حلم اليقظة الشموليّ. وسنقوم بتقديم صورٍ لسيطرة التأمّل.

من موقع يُسيطرُ على السهل، بإمكان الحالم أن يتلقّى العديد من إحساسات السيطرة. ففوق الأماكن المرتفعة نحسّ بتشديد العزم. على الأقلّ، نحن نسيطر على السهل، وعلى الحقول. لذلك فإنّ أدنى هضبة، بالنسبة لمن يأخذ أحلامه من الطبيعة، هي هضبة مُلْهِمَة.

من برج مرتفع، من برج رئيسيّ في قلعة، يتلقّى الحالم أحياناً وظيفة الرقيب. من هذا العلوّ المرتفع جدّاً، نحرس الريف، ونراقب عدوّاً يمكن أن يظهر في الأفق. مثْل أحلام اليقظة هذه غالباً ما تحمل شهادة على ثقافة تاريخية صبيانيّة. ولكن، بالإضافة إلى أنّنا لا نفهم لماذا هي متواترة جدّاً، فإنّنا لن نرى معناها الكامل إذا ما أرجعناها فقط إلى ذكريات مدرسية. إذ يبدو أنّ ثمّة سبباً أكثر عمقاً للاحتفاظ بصورة الرقيب تلك. وإننا لنجد أنفسنا بالإضافة إلى ذلك أمام النتيجة ذاتها دائماً: فللاحتفاظ جيّداً بصورة مثمَّنة بشكل محدود للغاية،

لا بدّ أن تكون قد تلقّت، منذ ظهورها، قيمة فائقة. فالعزلة في أعالي البرج تكرّس الحالمَ وتجعل منه رائياً (voyant) وحارساً ليليّاً (veilleur) في نفس الوقت. وقد دوّن جورج رودنباك (Georges Rodenbach) في **دقّاق الأجراس** *Le Carilloneur* **هذه السيطرة المتعدّدة الأبعاد** (ص 24). «بغموض، حلُمَ منذ زمن بعيد بحياة الرقيب هذه، هذه الحياة المتوحّدة لحارس المنارة...»، كما يقول رودنباك متحدّثاً عن بطله في قمّة برج المراقبة. هناك مراوحة واضحة بين الإحساس بالريف الهادئ والريف المحميّ. ويظهر في حلم اليقظة الذي تُعطيناه السيطرة المُسالمة تماماً على السهل إحساسٌ بأنّ الحالمَ هو حامي سكينة الحقول.

لقد أمكن التعبير بهدوء كبير جدّاً في بيتين شعريّين ل و. كوْبير (W. Cowper) عن هذه السيطرة على المنظر الطبيعيّ المُتَأمَّلِ، على هذا التملّك للمنظر الطبيعيّ الذي أُتيحت السيطرة عليه:

I am monarch of all I survey;
My right there is none to dispute.

«أنا مَلِكُ كلّ ما أتأمّله؛
وحقّي بشأن ذلك لا يُنازعني فيه أحدٌ».

وإذا ما جاء مُتجوّل غريب ليقف في المكان الذي نُحبُّ أن نتأمّل منه المنظر الطبيعيّ، فإنّه يبدو لنا، أنّه «يسرق منّا المنظر»، مثلما يقول جان بول سارتر Jean-Paul Sartre (**الوجود والعدم** *L'Être et le Néant*، ص 311). تُسرَق منّا قيم أصالتنا، كلّ القيم الشمولية التي تؤكّد عبقرية رؤيتنا. تُختَلسُ قدراتنا التي هي قدرات رسّام موجود فينا بالقوّة. لقد حاولنا أن نمسك بالريشة بلا نجاح، ولكنْ ها هي لوحتنا المفضّلة وقد أمكن انتحالها بكلّ قوّة.

بإمكاننا إذن أن نتكلّم عن تأمّل مَلَكيّ. إنّه قانون من قوانين خيال الارتفاع، وقد شُكِّلَ في التأمّل فوق المرتفعات. ومثلما يعبّر على ذلك ملفيل Melville (موبي ديك *Moby Dick*، الترجمة، ص 398): «هناك دائماً شيء من الأنانية في قمم الجبال وفي الأبراج، وكذلك في كلّ الأشياء العظيمة والمرتفعة». وبمجرّد أن نعزل هذا التأمّل المَلَكيّ سنرى له ألف نمط داخل آثار الشعراء. ولذا يمكننا إذن أن نجعل من هذه الصّورة مبحثاً من مباحث التحليل النفسيّ. وتتلقى إرادة القوّة هذه الصّورة بكلّ سذاجة.

9

أحياناً يتشكّل هذا الإحساس بالسيطرة بطريقة سريعة جدّاً. فأحدُ أشكال الكبرياء الساذجة للجبليٍّ هو أن يتأمّل، من فوق قمّة الجبل، صِغَرَ البشر. فالناس الذين يسيرون بعيداً في أنهُج القرية قد أصبحوا أقزاماً. لا شكّ أنّ هذه ملاحظة عديمة التفرّد بحيث لا يتجرّأ أحد على استعمالها في الأدب. ولكن على الرغم من ذلك، كتب فولني (Volney) عن جبال لبنان: «إنّ الانتباه، الذي أمكن تركيزه بفضل أشياء مختلفة، يتفحّص بالتفصيل الصخور والغابات والسيول والتُلَيْلات والقرى والمدن. وإننا لنجد لذّة خفيّة في أن نجد هذه الأشياء صغيرة وكنّا رأيناها كبيرة للغاية»[1]. ولا يستهين لوتي، هو الآخر، بهذه الصّورة: «وإن عجيجاً غريباً يميل إلى السواد يتحدّد هنا في كلّ مكان في المراعي؛ قد يعود ذلك إلى اعتمالات السّحُب، مثلما يتبادر إلى الذهن أوّل وهلة، من موقعنا في المرتفعات التي تمرّ بها قافلتنا؛ ولكن تبيّن أنّهم رُحّلٌ، يجتمعون هنا في شكل فيالق عشوائية مع حيواناتهم[2]». إذا كان هناك من يعتبرُ أنّنا نُسجّلُ هنا مجرّد أمر مبتذل، فإنّنا سنجيبه بأنّ لهذا الأمر المبتذل

(1) فولني Volney، رحلة إلى مصر وسوريا *Voyage en Égypte et en Syrie*، 1825، ج1، ص 265.

(2) لوتي Loti، في الطريق إلى إصفهان *Vers Ispahan*، ص 46.

وظيفة ذات دلالة محدّدة في لاوعي الكاتب. ويعود لوتي لذلك في صفحة أخرى، بعد أن حدّد، بدقّة، إحساسات ذات سيطرة سهلةَ. لقد صعد إلى مثل هذه القمم إلى درجة لم يعُد معها الناس الآخرون غير حشرات وذباب (ص 55): «إننا نسيطر على كلّ شيء، مثلما يقول، وتمتلئ عيوننا بالضخامة مثلما تمتلئ عيون النسور التي تحلّق في الفضاء؛ وتتّسع صدورنا لتستنشق مزيداً من الهواء النقيّ... الحشيش [في الوادي البعيد] شديد الخُضرة، منقّط بنقاط سوداء، كما لو أنّ أسراباً من الذباب قد جاءت لتحطّ عليه: إنهم الرّحّلُ!» إنّ من يتأمّل من أعلى قمّة من القمم يكون «نسراً»، متوحّداً كبيراً يتنفّس «الهواء النقي». أمّا أولئك الذين يُرَوْنَ في القاع فهم نَمْلٌ وحشرات وذُباب. إنّهم «يعجّون». هل بإمكاننا أن نغذّي عقدة للتعالي بأيسر من ذلك؟ وهل بإمكاننا أن نحسّ بطريقة أسهل بأفراح الكبرياء دون أسباب مقنعة، دون قيمة؟

ولكن، وبمعزل عن كلّ بحث تحليليّ نفسيّ حول كاتب من الكتّاب، يجب علينا أن نعلم أنّ مثل هذه الصّور «تتخيَّل» من تلقاء نفسها. إنّ لنا هنا فعلاً سويّاً للتصغير. فمن يُصبحُ صغيراً يجعلنا كباراً. ولكنّ هذا التغيّر ليس فقط تغيّراً في السُّلّم، فكلّ التثمينات تبدأ في العمل. ونجد في كتاب ف. أوليفييه براشفيلد (F. Olivier Brachfeld)، **أحاسيس الشعور بالنقص** *Les sentiments d'inferiorité*[1]، ملاحظات عديدة حول التصغير. وليس لنا، في كتاب حول الصّور، إلّا أن نسجّل الانتباه الساذج لهذه التغيّرات في السلّم[2].

---

(1) منشورات مون بلان Mont-Blanc، جنيف.

(2) انظر مقالنا: «العالم باعتباره نزوة وتصغيراً»، «Le Monde comme caprice et miniature» أبحاث فلسفيّة *Recherches philosophiques*، 3، 1933.

هكذا إذن، تقدّم صور الثقالة وصور الارتفاع نفسها كمحور للصّور الأكثر تنوّعاً، كمحور يُعطي الصّور المختلفة حسبَ اتّجاه السير، صور للسقوط وصور للارتفاع، صور للصّغَار الإنسانيّ وصور لجلالة التأمّل. وبمجرّد أن نضيف لهذه الصّور حركيّتها الأساسية، فإنّها تتكاثر وتتنوّع بفضل كثافتها ذاتها. ويستخلص جان نوغيه (Jean Nogué)، بحقّ، في كتابه مخطّط إجماليّ لمنظومة الكيفيّات الحسّية *Esquisse d'un système des qaulités sensibles* (ص 141): «لقد أصبح الثقل بُعداً حقيقياً للأشياء». إنّه خاصّةً بُعدٌ من أبعاد الصّور؛ أو بعبارة أخرى، تتّخذُ الأشياءُ المُتَخَيَّلَةُ بُعدَ الارتفاع أو بُعدَ الثّقالة بفضل الأهمّية التي يمنحها لها الخيال. يلعبُ الخيال، بلاَ هوادة، أمام عالَم الأشياء التي ستُتَخَيَّلُ من جديد، والتي سيُصار إلى تحريكها، لُعبَة «طِرْ يا حَمام»، ويجد متعة في أن يميّز، بمقتضى المزاج، ما يذهب إلى الهوّات وما يطير في السماء.

«في الحياة اللّامتناهية نصعد وننطلق
أو نسقُط؛ فكلّ كائن هو ميزانه الخاصّ».

(فيكتور هوغو، ما تقوله فوّهة الظلال.)
(Victor Hugo, *Ce que dit la bouche d'ombre*.)

إنّ النقيض هنا، هو بشكل من الأشكال، حركيّ: فالأعلى يقوّي الأسفل، والأسفل يُقوّي الأعلى. عن هذا التبادل في الاتّجاهين عبّر ريمون دوسّين (Ribemont-Dessaignes) الذي كتب في هو ذا الإنسان:

«لكنّ من يخشى الهوّة يذهب إلى الهوّة،

وأمير الظلمات ماثلٌ هنا ليخوض المغامرة

....

من السماء يجب أن نسقط، من القبر يجب أن نصعد.

أين هو إذن مستوى الإنسان؟ أيّتها الظلمات،

ليس هناك مكان للإنسان».

بالإضافة إلى ذلك، بمجرّد أن نجمع الصّور الحركيّة بالقيم الأخلاقية، حتّى يُصبح بإمكاننا أن نجد أكثر الحدوس غرابة. وبإمكاننا أن نقول إنّ الأرض، بالنسبة لفرانتس فون بادر، قد خُلقت من أجلِ أن توقِف سقوطاً: وكلمة أرض (*terra*) عندما تُقرأُ بالمقلوب تُعطي كلمة توقُّف (*arrêt*). وبفعل خلْق الأرض أمكن معالجة لوسيفير (Lucifer)[1] بأملاحها، وحُبِسَ الملاك المتمرّد تحت الأرض (انظر، سوزيني Susini، الأطروحة، ج 2، ص 309).

لا بدّ أن نعطي إذن بانتظام ثِقلاً خيالياً للصّور الماديّة، وذلك بأن نفحصَ تأثيرها على الخيال ضمن جدليَّة الانسحاق والانتصاب. وسنشكّل على هذا النحو توافقات بودليرية مُعمّمة ستلعبُ في سبيل تلاحُم موضوعات الإرادة نفس الدور الذي تلعبه التوافقات البودليرية للسونيتة المشهورة في تلاحُم موضوعات الحساسية[2]. لم يبق لنا إلّا أن نفكّر في العدد الكبير للصّور التي تحلم بالرصاص، وفي رتابتها، حتّى نرى كيف تضع في حالة توافق كلّ عناصر نفسية الثّقل. لكنّ بعض الصّور الأخرى تكون أكثر تنوّعاً، وأقلّ إطلاقيّة (من المطلق) بفعل تدخّل إرادة الانتصاب.

---

(1) لوسيفير Lucifer: معنى الاسم في اللاتينية «حامل النور»، وهو عند اللّاتين أحد أسماء كوكب الزّهرة. ولكنّه في المسيحيّة اسم ملاكٍ ساقط لتمرّده على الخالق، وهو يرمز إلى العُجب والخيلاء ويقابل إبليس عند المسلمين. (المُراجِع)

(2) إشارة إلى سونيتة بودلير «التوافقات» «Correspondances»، وفيها البيت القائل: «العطور والألوان والأصوات تتجاوب». (المُراجِع)

هناك من يعتبر أنّ الثقالة هي القوّة الأساسية التي قادت شوبنهاور إلى إسناد إرادة حتّى إلى المادّة. وهي بالنسبة إليه وفي نهاية الأمر الإرادة الأوّلية، الإرادة الأكثر حُمْقاً والأقوى بالتالي. لقد كان شوبنهاور على ثقة كبيرة في واقعية الإرادة إلى درجة جعلته يُهمل واقعية الخيال. ولكنّه، مع ذلك، رأى بنفاذ بصيرة كيف نُشارك في جدليّة الانسحاق والانتصاب هذه التي تُميّز خيال الثقالة. بإمكاننا أن نقول إنّ الدِّعَامَة هي، بالنسبة إليه، تجسيم لأسطورة أطلس، وإنّه بتأمّلنا للدّعامة نثير عقدة أطلس. فأطلس هو دعامة السماء، والدعامة هي أطلسُ السّقف.

إذا أردنا أن نفهم التفكير الأسطوريّ، وإذا أردنا أن نحتفظ للميثولوجيا بقِيَمِها التركيبيّة، فإنّه يبدو لنا من المهمّ جدّاً أن نترك الصّور البدئيّة في حركيّتها وفي قِيَمِها التبادلية. يقول أربوا دو جوبانفيل (Arbois de Jubainville) بشكل واضح للغاية (السكّان الأُوَل لأوروبا *Les premiers habitants de l'Europe*، ج 2، ص 25): «أطلس، العمود الحيّ والذكوريّ، هو صنو κίων العمود. ولكنّ هذا الصنو يُترجمُ عند كلّ الميثولوجيّين العقلانيّين إلى اللغة الواقعية للعمود. ويبدو لهؤلاء المؤرّخين أنّ صورة قبّة السماء القائمة على أربعة أعمدة هي أكثر معقولية من سماء محمولة على ظهور البشر (انظر ألكساندر كراب (Alexandre Krappe)، نشأة الأساطير *La Genèse des mythes*، الترجمة، ص 265). ولا يفوتُنا أن نذكّر إذن بمجهودات المؤرّخين الجغرافيّين لتحديد موضع أعمدة هرقل. وفي الواقع، سيمكن تمثيل النفسيّة المركبّة للأسطورة بشكل أوضح إن نحن أعطينا فكرة الصنو كلّ معانيها، وقَبِلْنا بأن نثير حول نفس الصّورة المنظورات الموضوعيّة والأصداء الذاتية في نفس الوقت، وارتضينا أن نذهب إلى أعماق اللّاوعي حتّى نجد كلّ أحلام «العمود الذكوريّ». ومن جهة أخرى، لماذا نمحو مكوّناً من

مكوّنات الصّورة الأولية؟ في الواقع، يذكُر أربوا دو جوبانفيل أيضاً جبال الأطلس كدعامة للسماء. فالإنسان والعمود والجبل، هي إذن ثلاثية ستصلُح لنا لتلخيص أحلام اليقظة الكوسموغونيّة التي تتعلّق بدعامة قبّة السماء. فَحَوْلَ هذه الثلاثية يجب علينا إذن أن نوزّع الاستعارات الأوّلية. فبفضلها يمكننا أن نحدّد حركةَ الاستعارات، وأن نفهم ما يوجد في الاستعارات من طبيعيّ. نحبّ أن نبدأ كتبنا في تاريخ فرنسا -وأيّ بيداغوجيا غريبة هي!- بأن نقول لأطفالنا: «إن أجدّادنا، الغاليّين لا يخافون إلّا شيئاً واحداً، وهو أن تسقط السماء على رؤوسهم». كيف سيكون تأثير هذه الكلمات الصادرة عن أشخاص راشدين في نفس طفوليّة؟ نحن نعرف أنّ قبّة السماء ليست إلّا كلمة، ونحن نميل إلى اعتبار الأساطير كلمات. لم تعد ثلاثية الإنسان-العمود-الجبل بالنسبة إلينا إلّا توافقاً للكلمات. ولكن أن تتحوّل كلمة من هذه الكلمات إلى شيء من الأشياء، فإنّ كلّ شيء يتغيّر. فلو كان بالإمكان حقّاً أن نخاف من أن يَسقُط علينا سقف السماء، فإنّ الدّعامة التي تحمينا تُعتبر بطلاً.

إنّ المُشاهد الذي ينخرطُ في مثل هذه الصّور يُشارك في عمل الدّعامة، في معاناتها، في تعبها أو، في حالات أخرى، في كبريائها الذكوريّة. على هذا النحو يُشفق شخص مثل لوتي على الحجارة المنسحقة. في موت فيلاي *La Mort de Philae* (ص 264)، يعيش أمام طيبة المصرية هذا الإحساس بالجهدِ وبانسحاق الأعمدة: «هذه الأحجار... تقول تعبَ انسحاقِ كلٍّ منها تحت ثقل الأخرى منذ آلاف السنين... أوه! تلك التي في الأسفل، تلك التي تحتمل عبء التناضدات الرّائعة!»

لو اكتشفنا أنّ الدّعامة لا تحمل شيئاً أو أنّها توهِم بتحمّل العبء، فإنّ عظمة أثر معماريّ تُصبح محلّ سُخرية. على هذا النحو بإمكان الآثار المعمارية

أن يكون لها ممثّلوها المزيّفون. ولكن يجب على «الدعامة الحيّة» -ذلك أنّ كلّ الدّعامات حيّة ضمن التوافقات البودليرية للجهد- أن تقوم بمهمّتها في الانتصاب بصدق: «إنّ الفرح الذي ينتابنا عند تأمّلنا لأحد المآثر المعمارية، كما يقول شوبنهاور، ينخفض فجأة بصورة فريدة، إذا ما اكتشفنا أنه بُنِيَ من الحجارة الخفيفة النَّخِرَة. ولن نكون أبداً أقلّ خيبةً عندما نكتشف أنّه مبنيّ من الخشب المتواضع، في الوقت الذي كنّا نعتقد فيه أنّه من الحجر».
إنّ هذه الخيبة توقف، بشكل من الأشكال، كلّ أحلام يقظة إرادة الحَمْل. فجأة سيكتشف خيالنا أنّ قوى الانتصاب الخياليّ لديه قد انخدعت بشأن موضوعها. وسيُصبح كياننا الحميميّ، بفعل هذا الحدث فقط، غير حركيّ. إنّ الخيال، ومهما يكن موقف علماء النفس الذين يجعلون منه ملَكَة وهْم، لا يريد أن يخدع ذاته بذاته مُتحمّلاً دور الرياضيّين الذين يتدرّبون على ثقالات جوفاء.

مرّة أخرى، وبفعل هذه الحاجة للصدق التي يمكن أن نسمّيها في هذا المقام الصدق في الأشياء، تظهر هذه الحاجة كانخراط كلّيّ للكائن المُتخيِّل. وقد يُعْتَرَضُ علينا بالقول إنّ الكائن بكامله ينخرط عبثاً، ينخرط من أجل وَهْم عابر. ولكنّ صورة عابرة تجمّع الكثير من القيم في لحظة محدّدة بحيث يمكّننا أن نقول حقّاً إنّها لحظة التحقيق الأوّل للقيمة. كذلك فنحن لا نتردّد في القول إنّ الخيال يمثّل وظيفة أولية للنفسية البشرية، وظيفة طليعية، طبعاً بشرط أن ننظر إلى الخيال من خلال كلّ خصائصه، من خلال خصائصه الثلاث الصّورية والماديّة والحركيّة. ومثلما يعبّر عن ذلك ليو فروبنيوس (Leo Frobenius) (تاريخ الحضارة الإفريقية *Histoire de la civilisation africaine*، الترجمة، ص 21): «إنّ عملاً ما لا ينشأ فقط انطلاقاً من وجهة نظر، بل أيضاً من لعب للقوى». ولذا يجب علينا أن نتأمّله في نفس الوقت في

خطوطه وفي توتّراته، في اندفاعاته وفي أثقاله، بعينٍ تلائم بين السطوح وكَتِفٍ تتحمّل الأثقال، وباختصارٍ بكلّ كياننا المُقَوّى.

11

لقد خصّصنا في كتابنا الأخير فصلاً كاملاً للطريقة العلاجية النفسيّة لروبير دوسوال. ولقد بيّنّا أنّ جوهر هذه الطريقة يتمثّل في إشفاء النفسيّات المُثقلة نسبياً، والمنفصمة نسبياً، عن طريق أحلام اليقظة المُوَجَّهَة. وتحتاج هذه النفسيّات المضطربة إلى أن تتخلّص في نفس الوقت من ثقل الهموم وأن تتوحّد بنهج سلوكي حرّ إلى حدّ ما، وأكثر استقامة. وتضطلع طريقة روبير دوسوال بهذه المُهمّة المضاعفة بأن تَهَبَ للنفسية المحصورة لسوء الحظّ سلسلة من الصّور التي تلعب، بفضل أفعالها اللّاواعية، دور نصائح تحرُّر. وتقوم الطريقة بكاملها، في الواقع، على تقويم للخيال. فالخيال المريض والمتردّد والمحصور، يمكن أن يُعَادَ إلى نجاعته المُشْفِيَة بواسطة صور موجَّهة بدقّة. عندما يكون الخيال على أحسن ما يُرام يكون كلّ شيء على أحسن ما يُرام. فالنفسيّة بكاملها تستعيد شجاعتها، وتستعيد الحياة أهدافها، وتستعيد العاطفةُ الأمل. فبفضل الحلم، وقد صار للخيال مُستقبل زاخر بالصّور، تعود النفسيّة البشرية برمّتها للاضطلاع من جديد بوظائفها الإنسانيّة المميّزة للغاية: وظائف المستقبل، الوظائف التي تُعطي للمستقبل سببيّة نفسيّة.

ينزع الحسّ المشترك، بشكل لا يُردّ، أمام ذهن مختلّ إلى البرهنة على الخطأ الموضوعيّ للأحكام المُضطربة. وتكتفي طريقة دوسوال -الأكثر تواضعاً من بين كلّ التحليلات النفسيّة الأخرى- بأن تُظهر للمريض صوراً بسيطة أمكن الاعتراف بها بفضل ممارسة طويلة باعتبارها صوراً مُشْفِيَة. إنّ مثل هذه الطريقة، التي تُقابل الصّور بالصّور، تظلّ في وسط رمزيّ؛ فهي تحترم

تسترّ الرموز، وهو ما لا يفعله دائماً التحليل النفسيّ الكلاسيكيّ الذي يهرعُ إلى الدلالة الواضحة للرّمز، ويتسرّع، على هذا النحو، في تعرية الأشكال الرمزية. ويبدو لنا أنّ طريقة روبير دوسوال تتمتّع بتجانس رمزيّ حقيقيّ؛ إنّها حقّاً طبٌّ تجانسيّ homéopathie عقليّ. وفي مقابل ذلك، يتوافق التحليل النفسيّ الكلاسيكيّ مع الطبّ العقليّ التغايريّ allopathie: فهو يُقابل الرموز بمفاهيم مفاجئة تُبيّن، بوضوح تامّ، الأصل الاجتماعيّ للصدمات النفسيّة. ولكنّ التحليل النفسيّ، الذي يُولي عناية كلّية لتاريخيّة الحياة المعيشة فعليّاً، ينسى هذا الإشباع الأسطوريّ الذي تحمله كلّ نفسية بشرية، هذه الحساسية شبه الفطرية للرموز. فهل يجب أن تكون رموز الأمومة قويّة حتّى يتلقى الطفل صدمة نفسية بفعل نظرة حادّة، أو نظرة لامبالية، أو عبارة فاترة!

12

ولكنّنا لا نريد، في هذا المؤلّف، أن نستعيد عرض هذا المشكل بصورة تامة. وسنعود إليه لأنّ تقنية روبير دوسوال قد أمكن تعميقها أكثر منذ نشر كتابه الأول: **فحص الحياة العاطفية ما قبل الواعية بطريقة الحلم اليقظ** *Exploration de l'affectivité subconsiente par la méthode du rêve éveillé* (باريس، 1938)، كتاب مثّل لنا المصدر الوحيد لوثائقنا لحظة كتابتنا **الهواء والأحلام**. في الكتاب الثاني لدوسوال: **الحلم اليقظ والعلاج النفسيّ** *Le rêve éveillé en psychothérapie*، تمّت، بشكلٍ ما، مضاعفة التقنية. فإذا كانت الأحلام المقترحة، في الكتاب الأوّل، هي في معظمها **أحلام صعود** تتعلّق بعلم النفس الهوائيّ، فإنّ الكتاب الثاني يتضمّن **أحلام هبوط**، ولذا يمكنه أن يصلُحَ لنا لتوضيح بعض نقاط **علم نفس الهُوّات** الذي نريد أن نقدّم له رسماً أوليّاً في هذا الكتاب وفي الكتاب اللّاحق.

هكذا، وفي الطريقة الكاملة للحلم اليقظ، وقبل حلم الصعود الذي سيقترحُ وحدة مستقبل، ننصحُ بحلمٍ للهبوط لنذهب لانتشال نفسية أفرطت في ارتباطها بماضٍ أليم. لا بدّ أن نُساعد المريض على أن يكتشف، من خلال الصّور، العُقدَة السرّية التي تُعطّل انطلاقه.

ويقدّم علم النفس الأرضيّ لأحلام الهبوط تلك سلاسل جيّدة من الصّور. فعلى سبيل المثال، يقترحُ روبير دوسوال على أحد المرضى أن يستغلّ تشقّقاً معيّناً لـ«يدخل» في الصخور، أو أن يستغلّ أدنى شقّ لـ«ينزلق» داخل قطعة من البلّور. فجأةً يكتشف المريض الذي يبذل هذا المجهود الخياليّ لينفذ إلى باطنية المادّة الصلبة، يكتشف داخل نفسيّته الخاصة، ولكن دائماً في شكل صورة، نوعاً من التصلّب المعنويّ، دُمّلاً معنوياً، يجب تفتيته وتقسيمه. إنّ المريض بنزوله بالخيال داخل شيء ما، يكون قد نزل داخل ذاته. ولكنّ خلاصتنا التعليمية لا تكشف لنا جيّداً الوضع المُصوّر، ولذا لا بدّ من بعض الحصص من الأحلام اليَقِظَة حتّى نجرّب كيف يمكننا أن نضع مريضاً معيّناً في وضعٍ مُصوّر، وفي وسط رمزيّ خالص. فنحقّق على هذا النحو ما يُشبهُ تركيبة من الخيال ومن الخُلُقيّة. عندما نقرأ دوسوال نفكّر في هذه «الخيالات الصغيرة للفضيلة» التي امتدح القدّيس فرانسوا دو سال (saint François de Sale) نجاعتها أمام السيّدة دو شانتال (Mme de Chantal) (الأعمال الكاملة *Œuvres complètes*، ج 5، ص 462). لسنا هنا أمام أمثولات مؤلّفة بعد فوات الأوان، وباسم براعة الأسلوب دائماً، بل إنّ الأمر يتعلّق حقّاً بصور اكتشفها اللّاوعي داخلَ اللّاوعي.

غالباً ما يكون هذا الدّخول إلى واحد من كيانات الأرض مثل البلّور أو الصخرة مرحلة من المراحل قبل نزول أكثر عمقاً، إلى منطقة لاواعية أكثر اختباء. في نزوله إلى أسفل ما يمكن داخل الحياة النفسيّة، يجد الحلم المُصوَّر،

بنوع من التطوّر الطبيعيّ، وتحت ترسّبات الحياة الشخصية ذاتها، الميدانَ القديم، والنماذجَ الأصليّة لحياة سَلَفِيّةٍ؛ فالحلم الطبيعيّ يُهيّئ لصاحبه، مثلما يقول جيرو Giraud عن الهلوسات التي يُثيرها تدخين الحشيشة، «رحلة ما تحت-دماغية». وأخيراً ليس من النادر أبداً أن يجد المريض، في حلمه الهبوطيّ، القوى الجهنّمية والشيطان وبلوتون[1] وبروسربين[2]. إنّ القارئ الذي لم يقم بممارسة حلم الأعماق قد يعتبر أنّ الأمر يتعلّق هنا بذكريات تربويّة بسيطة، أو أيضاً بأثر ميثولوجيات تعلَّمها في المدرسة. وفي الواقع، سيكون من الصعب دائماً الفصل بين العلم والأحلام ما دام يجب أن نعبّر عن الواحد وعن الآخر بلغة مشتركة. ولكن إذا ما تموضعنا حقّاً في وضعٍ مُصوَّر، فإنّنا سنرقب في الواقع صوراً تبحث عن أسمائها؛ وتكون التسميات الفعلية أحياناً متردّدة: إذن فالشيء يوجد قبل الإسم. إنّ من كان بمقدوره أن يجد صور القوى الجهنّمية، التي تُشكّل نوعاً من الكائن الخنثويّ الذي يجمع بلوتون ببروسربين، سيكون له الإحساس الملتبس بأنّه يعيش من جديدٍ صورة من صور العمق، صورة سابقة على الميثولوجيات التي تُدرَّس والتي تميّز الإلهَين بلوتون وبروسربين، والتي تنعت بلوتون وبروسربين بنعوت اجتماعية وأسَرية. إنّ عقدة جهنّمية complexe infernal، مطبوعة بعلامة أرضية، ما قبل بلوتونيّة، تكون محسوسة في بعض أحلامِ يقظة الأعماق.

لقد بدا لنا إذن أنّ النزعة العموديةverticalisme في فلسفة دوسوال تجد جذرها العميق في استكشافٍ للأعماق الحُلُمية. لنحدّد المستويات الخمسة التي تتطوّر من خلالها التقنية الكاملة للحلم اليقظ، داعين القارئ إلى أن يقرأ

---

(1) بلوتون (Pluton) هو إله الجحيم في الميثولوجيا اليونانيّة (بلوتو Pluto عند اللّاتين). (المُراجِع)

(2) بروسربين (Proserpine) هي عند اللّاتين مقابل برسفونة عند اليونان، إلهة الفصول، اختطفها بلوتون فصارت ملكة الجحيم. (المُراجِع)

من الأسفل إلى الأعلى القائمة التالية[1]:

5- الصّور الروحانيّة السماويّة.

4- الصّور الأسطورية العليا.

3- صور اللّاوعي الشخصيّ.

2- الصّور الأسطورية السفلى.

1- الصّور الروحانيّة الجهنّمية.

ولكن يجب علينا أن نؤكّد على أنّ هذه المستويات المختلفة إنّنا نجتازها إمّا في هذا الاتّجاه أو في الاتّجاه الآخر، بحيث «لا تكون هذه الصّور مُستقلّاً بعضها عن بعض». ونقول عن طيب خاطر إنّ الأهمّية النفسيّة الحركيّة للصّور متوقّفة على فوارق الارتفاع التي تؤسّس لها، بحيث تمثّل الصّورة دائماً ما يُشبه اكتشافاً لفوارق الارتفاع، إمّا بمثابة ترفيع نحو وجود أكثر خفّة وأكثر حرّية، أو بمثابة إنزالٍ صوبَ كائن أكثر تماسكاً وأكثر ثباتاً. ويكفي تغيير في كينونة الصّورة حتّى تُقلَب الحركة. فالمريض الذي يحلُم بِيَمامة يلوّث حلمه للطيران بصورة خُفّاشٍ، فيُحسّ على الفور بـ«طيران السقوط». فليس من السهل أن نظلّ دائماً في مستوى محدّد من الصّور، وأن نعيش، كما يقول دوسوال، في أسلوب من الصّور، وهي عبارة يجب أن يُشدّد عليها مارّاً فيلسوفٌ يجعل من مهمّته أن يدرس الصّور الأدبيّة.

يُمثّل كلّ مستوى من هذه المستويات سلطة مخصوصة، سلطة مَحميّة. ويُذكّر دوسوال بأنّ الإخفاتيّين يتكلّمون عن حامي العَتَبَة. ونجدُ في استكشافات الأعماق النفسيّة حُماةَ العَتَبَة، هذه التنانين التي يجب على البطل

---

(1) انظر روبير دوسوال *Robert Desoille*، **الحلم اليقظ في العلاج النفسي** *Le rêve éveillé en psychotérapie*، ص 297.

هزمها. وبإمكاننا أن نرى منها نُسخاً مُخفّفةً في كلّ فارق ارتفاع. فلكلّ جنّة ولكلّ جحيم بوّابوهما. ولكلّ قصور التأمّل الباطنيّ أسوارها. ولكن غالباً ما لا نذهب إلى مركز حميميّتنا، وغالباً ما لا نحبُّ الهبوط في ذواتنا، على الأقلّ نحن لا نهبط أبداً إلى حدِّ السرداب الأكثر سرّية. وكلّ أولئك الذين يقولون إنّهم يفعلون ذلك لا يفعلونه. يهبط «إجيتور (Igitur) سلالم الذهن البشريّ، ويذهب إلى أعماق الأشياء في «المطلق» الذي هو ذاته». (مالارميه).

وليس رفض الهبوط نادراً أبداً. يقول أحد أبطال هرمان ملفيل[1]: «ملعونة هي السّاعة التي قرأتُ فيها دانتي!». بيار، الروح الشقيّة، والذي بدأ يفقد ببطءٍ حبّ أمّه ضمن تنافس تدريجيّ، يمتنع عن الهبوط في ذاته، ويمتنع عن أن يتبع دانتي في الجحيم التي أمكن تحديدها من خلال الانفعالات، مثلما هي الحال بالنسبة لكلّ جحيم باطنيّة. ثمّ إنّ ما هو أكثر غرابة في طريقة العلاج بالحلم اليقظ هو أنّ أولئك الذين يُعانون في الأعماق اللّاواعية هم أنفسهم أولئك الذين يجدون صعوبة أكثر من غيرهم في استكشافها. فالمرضى الأسوياء ينزلون بشكل أسرع صوب التمثّلات الأسطورية. ويقول دوسوال إنّ ثلاث حصص أو أربعاً من الأحلام اليقِظَة تكفيهم، في حين أنّ المرضى المُثقلين بالهموم قد طلبوا دزينة من الحصص (دوسوال، مرجع سابق، ص 139).

13

إنّ إحدى الخصائص التي لفتت انتباهنا أكثر من غيرها في تقنية حلم اليقظة حول الجحيم مثلما يُمارسُها، أي التقنية، روبير دوسوال وتلامذته، هي السهولة التي يقبل بها الحَالِمُ، في حلمه، بمُرافقة مُعَالِجِه. هناك في هذا المقام،

(1) هرمان ملفيل، بيار *Pierre*، سبق ذكره، الترجمة، ص 49.

وفي أسلوب التحليل النفسيّ ذاته، نوع من التحويل البسيط للغاية الذي يبدو لنا موافقاً لحقيقة بشرية كبرى. إذ يبدو أنّ علم نفس الأعماق يحتاج حقّاً إلى مُرشدٍ. فنحن لا نستطيع أن نعرف أنفسنا جيّداً باطنياً، لأننا نُخفي عن أنفسنا أشكالاً هي بالأصل غامضة طبيعيّاً وهي على الرغم من ذلك لا تزال فاعلة فينا. ونحن لسنا مهيّأين أيضاً لمعرفة أسرارنا الخاصّة؛ وإننا لنَتَعثّر منذ الدرجات الأولى التي تنزل نحو جحيمنا. ولذلك فإنّ الصّورة الأولى المُكشّرة هي بالنسبة إلينا حارس مرعب. ولهذا فإنّ المُرشد ضروريّ وهو الذي يقول لنا: «سترى ما هو أسوأ. لا ترتعد. أنا معك». فالأمر يتعلّق في الواقع بأن نَنْسَى الخوف، خوف هو بشكل من الأشكال حميميّ، خوف قُدَّ من وساوسنا، خوف يرتعب من غرائزنا الخاصّة. فالوحوش التي تعترضنا لا تفعل غير كونها تُظهرُ القوى التي تُعذّبنا. ولذلك، فإنّ المُرشدَ وهو يُساعدُنا على تعيينها، إنّما يُساعِدُنا على التغلّب عليها.

في مثل هذا النوع من الجحيم سنستعيد بسهولة كبيرة الجحيمَ الغائطيّ الذي سبق أن أشرنا إليه في رؤى ستريندبرغ (Strindberg) بشأن الوحل. وبالفعل، فقد تعوّد دوسوال على مطالبة مرضاه، قبل البدء بعمليات الاستكشاف الخيالية، بأن يلبسوا في الخيال «بدلة الغوّاص». هذه الكلمة الضعيفة للغاية من الناحية الحُلُمية يجب بالأحرى توضيحها حُلُمياً. ولكنّنا نحسُّ جيّداً أنه لا بدّ من «وضع قفّازين» للنبش في أعماق اللّاوعي. أوَ ليست هذه الأعماق في الإنسان بمثابة تلك السّباخ التي يقول عنها الشاعر إنّها «وَحِلَةٌ منذ ألف سنة» (فارهارين، وجوه الحياة *Les visages de la vie*، ص 342)؟

خلاصة القول، إنّ تقنية الحلم اليقِظِ هي الآن استثمار لكلّ صور الخطّ العموديّ. ولا بدّ من سلاسل من الصّور للهبوط؛ وتوجد هذه السلاسل

من الصّور بفضل أحلام الخيال الجوفيّ.

ولا بدّ أيضاً من سلاسل من الصّور للصعود. ولا يمكن لهذا الصعود أن يتحقّق دون التخفّف من حمولة الأخطاء الثقيلة، والعذابات الثقيلة. في مثل هذا الأمر يمكن أن يُساعدنا استعمال الصّور الحركيّة والماديّة للأرض.

لا بدّ من سلاسل من الصّور حتّى نتخلّص من الهموم اليومية، وحتّى نصعد إلى منطقة يمكننا أن نتعلّم فيها فيزياء السّكينة. ففي هذه الرحلة الأخيرة تكون الصّور الهوائية هي طبعاً الأكثر نجاعة.

وأيُّ ضمانة أقوى للقيمة الأخلاقية والنفسيّة في نفس الوقت للطريقة الكاملة للحلم اليقظ من هذه الفكرة الكانطيّة: «ليس هناك، في معرفة الذات، غير الهبوط إلى الجحيم الذي يُمكنه أن يقودنا إلى التكريس»[1].

14

عندما نتابعُ أحلام يقظة الصعود في طريقة دزوال، نندهش لثبات العلاقات الضوئية المُتَبَادَلَة. وبإمكاننا القول إنّ للسماء الخيالية البشرية لون اللّازورد والذهب؛ إذ يغزو النور الذهبيّ السماء الزرقاء من اللحظة التي يرتفع فيها الحالم إلى الأعلى. والنصوص الشعرية هنا لا يحصُرُها العدّ.

ولم تُدرَس ألوان الهوّات إلّا نادراً. إذ يبدو أنّ سواد الهوّة يمحو كلّ شيء ولا يكون للسقوط في نهاية الأمر إلّا لون واحد: الأسود. وتمثّل هذه الرمزية المبسّطة انهياراً للصّورة الترميزية. ولكي نفحص الحياة الملوّنة لصور الهوّة، علينا أن نبحث عن كلّ ما يمكنه أن يلوّن السواد، علينا أن ندرس عند الرسّامين كلّ ما يُعمّق الألوان. ولكن علينا أن نرابط في زاوية

(1) كانْت Kant، العناصر الميتافيزيقية لمذهب الفضيلة *Éléments métaphysiques de la doctrine de la vertu*، ترجمة بارني Barni، 1885، ص 107.

نظرنا، زاوية نظر فيلسوف يقرأ، وأن نحصر أنفسنا في الوثائق الأدبية. كيف يمكننا أن نُشعِرَ غيرنا بأنّ كلّ ما يُعمّقُ (*fonce*) **الألوانَ يدفعنا إلى عمقِ** (*enfonce*) عالمٍ جوفيّ؟ كيف نعيش ظلمات الهوّة التي تُفسدُنا بالضرورة؟ هناك ظلمات خُضْرٌ وظلمات حُمْرٌ، ظلمات الماء العميق وظلمات النار الجوفيّة. إذن يحتفظ السواد النهائيّ بآثار من العنصر الأساسيّ. ويجد الخيال هوّته في العنصر الماديّ الذي يُميّزه. ولكن **للسّقوطات الملوّنة** ألف لُوَيْنٍ بها تتجلّى فرادة الشعراء. وسنعمل على تقديم مثال مخصوص للغاية على ذلك. وسنوظّف من أجل ذلك أطروحة السيّدة صوفي بونّو (Sophie Bonneau) حول **العالم الشعريّ لألكسندر بلوك** *L'Univers poétique d'Alexandre Blok*..

تبيّن السيّدة بونّو، على إثر دراستها للنفسيّة الصعوديّة psychologie ascensionnelle عند بلوك، الثورة التي قادت الشاعر إلى عالم الشرّ. ولقد كُشِفت لنا سُبُلُ الشرّ باعتبارها عوالم محسوسة: **العوالم البنفسجية** (ص 128). وتنقل لنا السيّدة بونّو مسارّات صديق يتحدّث عن بلوك: «كان يُحاوِلُ أن يُعبّر لي عن كونه قد توصّل إلى معرفة باطنية مُذهلة ومهمّة جدّاً: وقد كانت هذه المعرفة مرتبطة بالإحساس الذي تلقّاه من لون **بنفسجيّ غامق** تفوح منه رائحة بنفسج عبقة... وكان يربطُ بهذا اللون طوراً جديداً من معارفه الخاصّة... كان يُحاول أن يُخبرني، بتأثّر، كم تعلّم من خلال العيش في هذا اللُّوَيْن البنفسجيّ الغامق ذي الرائحة الشديدة للبنفسج؛ وقد حمله هذا اللُّوَيْنُ بشكل غريب بعيداً عن الماضي؛ فانفتح له عالم مديد وجديد، شديد الظلمة والبنفسجية... وفي نفس الوقت الذي كان فيه بلوك يُحدّثني ثانيةً، بهدوء وبتأثّر، عن الإحساس الذي تلقّاه من هذا اللون البنفسجيّ الغامق، كنت في حالة من التضايق، كما لو أنّه وُضِعَ في الغرفة موقد مليء بالفحم. فلقد كنت أشتمّ رائحة الفحم؛ لقد كانت تلك رائحة لوسيفير... وإثر ذلك

قرأ عليَّ روايته بنفسجة الليل *La Violette de la nuit*، التي لم تكن استوت بعدُ على نارها»[1].

حتّى نموقع جيّداً هذه الوثيقة، علينا أن نتصفّح بسرعةٍ استهلالات العالم البنفسجيّ. وسَنَعْبُرُ عالم السّباخ، «امتدادٌ ميّتٌ، وَحِلٌ، عفِنٌ، ذو ظلال مُخضوضِرة». إنّ الصّورة الوحيدة للمُستنقع تعبّر عن إحدى إقامات بلوك:

«المُستنقع هو المحجرُ العميق
للعين الواسعة للأرض.
لقد بكى طويلاً جدّاً
حتّى جفّت عيناه من الدمع
فتلحّف أعشاباً فقيرة».

ستعملُ ظلمة المستنقع الخضراء، وهي تزيد في عمقها، وتتجرّد من مائها العفن، على خلق العالَم الموغل أكثر في الشرِّ، الهوّة البنفسجية. «على لانهائيّ هذه المستنقعات يخيّم الظلّ المسموم للصبغة البنفسجية الرّاسخة». يخلق هذا اللّون «ضرباً من فضاء جديد، ومن... أزمانٍ جديدة». إنّه «مثل قبضة يد ساحقة». هذا النور البنفسجيّ، هذه العوالم البنفسجية هي التي «غمرت ليرمونتوف (Lermontov)... وغوغول (Gogol) ». كما يقول بلوك: «لقد غارت العوالم البنفسجية في قلبي».

كيف لا ننسب لهذا اللّون، ذي اليد الساحقة، والذي يخلق مكاناً وزماناً، حركيّة الهوّة؟ إنّه مكان-زمان للهوّة-السقوط. إثر ذلك، في سقوط تامّ،

(1) انظر غيّوم أبولينير Guillaume Apollinaire «البنفسجات البعيدات الغَور» («Les insondables violets»)، وكاليغرامات (*Calligrammes*)، و«النوافذ» («Les Fenêtres»). [الكاليغرام هو نصّ منضّد بحيث يصنع رسماً كما في بعض لوحات الخطّ العربيّ. ومجموعة أبولينير المذكورة تضمّ قصائد-رسوماً من هذا النمط. المُراجِع]

يجد الشاعر السّواد. وهكذا فإنّ «السّواد والفراغ» متّحدان بشكل غير قابل للانفصام[1]. انتهى السقوط. بدأ الموت.

ديجون، مايو 1947.

(1) صوفي بونّو S. Bonneau، مرجع سابق، ص 248.

ثبت المصطلحات

عربيّ-فرنسيّ

آثار (عِلم)، أركيولوجيا	Archéologie
إحساس	Sensation
أُحفور	Fossile
أخلاق، أخلاقيّات	Éthique
أخلاقيّ	Éthique
إدراك حسيّ	Perception sensible
إرادويّة، نزعة إراديّة	Volontarisme
أرضيّ	Tellurique
إستطيقيّ، جماليّ	Esthétique
إستطيقية، جماليّات	Esthétique
استيهام	Phantasme
أسطورة	Mythe
أصل	Origine
أنا عليا	Sur-moi
إنسيّ، تشخيصيّ	Anthropomorphique
انطباع	Impression
انطواء	Introversion
انفتاح	Extroversion
أنموذج أصليّ	Archétype
بدئيّ، بدائيّ	Primitif
بدئيّة، بدائيّة	Primitivité

Volcanisme	بركانيّة
Scoptophilie	بصّ (نزعة ال)
Rhétorique	بلاغة
Homograhie	تجانس هندسيّ
Expérimental	تجريبيّ
Abstraction	تجريديّة، تجريد
Surdétermination	تحدّد تضافريّ
Rythmanalyse	تحليل إيقاعيّ
Transmutation	تحوّل
Schéma	ترسيمة، خُطاطة
Isomorphie	تشاكُل
Plasticité	تشكّليّة
Sublimation	تصعيد
Lithognomique	تصخُّريّ
Transcendance	تعالي
Tonalisation	تقوية حدّة (الكيفيّات أو الألوان)
Initiation	تلقين
Cohésion	تماسك
Articulation	تمفصُل
Ambivalence	تناقض وجدانيّ، ازدواجيّة
Récurrence	تواتُر
Correspondance	توافُق
Pesanteur	ثقالة
Dialectique	جدل، جدليّة
Dialectique	جدليّ

Chair	جسد، بدن
Corps	جسد، جسم
Pancalisme	جمالويّة (نزعة)
Instance	جهاز، سلطة
Argument	حجّة، برهان
Minéral	حجريّ، معدنيّ
Intensité	حدّة، كثافة
Intuition	حدس
Dynamique	حركيّ
Dynamologie	حركيّة (مبحث)
Sensibilité	حساسيّة
Sensible	حسيّ، مدرَك حسيّاً
Songe, rêve	حلم
Rêverie	حلم يقظة
Onirique	حلُميّ
Onirisme	حُلُميّة (نزعة)
Intime	حميميّ
Intimité	حميميّة
Discours	خطاب
Métalangage	خطاب في اللّغة
Métalogique	خطاب في المنطق
Pittoresque	خلاّب
Imagination	خيال
Imagination sensible	خيال حسّيّ
Imagination vitaliste	خيال حيويّ

Imagination matérielle	خيال ماديّ
Imagination métallique	خيال معدنيّ
Imagination aérienne	خيال هوائيّ
Alchimie	خيمياء
Sujet	ذات، فاعل
Subjective	ذاتيّ
Gustatif	ذواقِيّ
Mollesse	رخاوة
Mou	رخو
Désir	رغبة
Minerai	رِكاز، خامة معدن
Symbole	رمز
Symbolisme	رمزيّة
Symbolisme matérielle	رمزية ماديّة
Romantisme	رومنطيقيّة
Vision	رؤية
Temps	زمان
Temporalité	زمنيّة
Contexte	سِياق
Solidité	صلابة
Solide	صلب
Contre	ضدّ
Énergétique	طاقيّ
Énergétique	طاقيّة
Homéopathie	طبّ تجانسيّ

Allopathie	طبّ تغايُريّ
Rituel	طقس (شعيرة)
Phénoménologie	ظاهراتيّة، فينومنولوجيا
Métallurgie	عِدانة
Métallurgique	عِداني
Complexe spectaculaire	عقدة مشهديًّة
Complexe de Médusa	عقدة ميدوزا
Profondeur	عُمق
Élément	عنصر
Concret	عينيّ، محسوس
Finalisme	غائيّة
Gestalt	غشتالت
Abîme	غور، هوّة
Espace	فضاء
Vertu	فضيلة
Métalité	فلزّية (خاصيّة)
Métalisme	فلزّية (مبحث في ال)
Philosophie du vers	فلسفة الانتحاء
Philosophie du contre	فلسفة الضدّ
Fantastique	فنطازيّ
Chaos	فوضى
Intention	قصد
Intentionnalité	قصديّة
Vertu	قوّة، قدرة، مفعول
Universel	كلّيّ، شامل

Totalité	كليّة
Cosmos, Univers	كون
Microcosme	كون أصغر (الإنسان)
Macrocosme	كون أكبر (العالَم)
Cosmique	كونيّ
Qualités	كيفيّات
Invisible	لامرئيّ
Inconscient	لاوعي
Surénergétisme	ما فوق طاقيّة (نزعة)
Surexistentialisme	ما فوق وجودية
Métapsychique	ما وراء نفسيّ
Substance	مادّة، جوهر
Principe	مبدأ، عنصر، مكوِّن، مفعول، علّة
Isomorphe	متشاكل
Plastique	متشكّل، قابل للتّشكيل
Transcendant	مُتَعالٍ
Abstrait	مجرّد، تجريديّ
Ensemble	مجموع
Immanent	مُحايِث
Immanence	مُحايَثة
Surdéterminé	محدّد بشكل تضافريّ
Visible	مرئيّ
Confidence	مُسارّة، بوح
Postulat	مسلّمة
Absolu	مطلق

Minéralisation	مَعْدَنَة
Vécu	مَعيش
Analogie	مُماثلة
Minéralisé	ممعدَن
Minéralisant	مُمعدن
Systématique	مُنتَظَم (اسم لا صفة)، نسَقيّة
Introverti	منطوٍ، انطوائيّ
Paysage	منْظر
Extroverti	منفتِح
Objet	موضوع، شيء
Objectif	موضوعيّ
Micropsychologie	ميكروبسيكولوجيا
Microphysique	ميكروفيزياء
Mélancolie	ميلاخوليا، سوداويّة
Végétalisme	نابِتيّة (خاصيّة الإنبات)
Neptunisme	نبتونيّة (نزعة)
Psychologie ascensionnelle	نفسيّة صعوديّة
Sur-ça	هو أعلى
Réel, réalité	واقع
Réel, réaliste	واقعيّ
Conscience	وعي

ثبت المصطلحات

فرنسيّ- عربيّ

Abîme	غور، هوّة
Absolu	مطلق
Abstraction	تجريديّة، تجريد
Abstrait	مجرّد، تجريديّ
Alchimie	خيمياء
Allopathie	طبّ تغايُريّ
Ambivalence	تناقض وجدانيّ، ازدواجيّة
Analogie	مُماثلة
Anthropomorphique	إنسيّ، تشخيصيّ
Archéologie	آثار (عِلم)، أركيولوجيا
Archétype	أنموذج أصليّ
Argument	حجّة، برهان
Articulation	تمفصُل
Chair	جسد، بدن
Chaos	فوضى
Cohésion	تماسك
Complexe de Médusa	عقدة ميدوزا
Complexe spectaculaire	عقدة مشهديَّة
Concret	عينيّ، محسوس
Confidence	مُسارّة، بوح
Conscience	وعي

Contexte	سِياق
Contre	ضدّ
Corps	جسد، جسم
Correspondance	توافُق
Cosmique	كونيّ
Cosmos, Univers	كون
Désir	رغبة
Dialectique	جدل، جدليّة
Dialectique	جدليّ
Discours	خطاب
Dynamique	حركيّ
Dynamologie	حركيّة (مبحث)
Élément	عنصر
Énergétique	طاقيّ
Énergétique	طاقيّة
Ensemble	مجموع
Espace	فضاء
Esthétique	إستطيقيّ، جماليّ
Esthétique	إستطيقية، جماليّات
Éthique	أخلاق، أخلاقيّات
Éthique	أخلاقيّ
Expérimental	تجريبيّ
Extroversion	انفتاح
Extroverti	منفتِح
Fantastique	فنطازيّ

Finalisme	غائيّة
Fossile	أُحفور
Gestalt	غشتالت
Gustatif	ذواقِيّ
Homéopathie	طبّ تجانسيّ
Homograhie	تجانس هندسيّ
Imagination	خيال
Imagination aérienne	خيال هوائيّ
Imagination matérielle	خيال ماديّ
Imagination métallique	خيال معدنيّ
Imagination sensible	خيال حسّيّ
Imagination vitaliste	خيال حيويّ
Immanence	مُحايَثة
Immanent	مُحايِث
Impression	انطباع
Inconscient	لاوعي
Initiation	تلقين
Instance	جهاز، سلطة
Intensité	حدّة، كثافة
Intention	قصد
Intentionnalité	قصديّة
Intime	حميميّ
Intimité	حميميّة
Introversion	انطواء
Introverti	منطوٍ، انطوائيّ

Intuition	حدس
Invisible	لامرئيّ
Isomorphe	متشاكل
Isomorphie	تشاكُل
Lithognomique	تصخُّريّ
Macrocosme	كون أكبر (العالَم)
Mélancolie	ميلاخوليا، سوداويّة
Métalangage	خطاب في اللّغة
Métalisme	فلزّية (مبحث في ال)
Métalité	فلزّية (خاصيّة)
Métallurgie	عِدانة
Métallurgique	عِداني
Métalogique	خطاب في المنطق
Métapsychique	ما وراء نفسيّ
Microcosme	كون أصغر (الإنسان)
Microphysique	ميكروفيزياء
Micropsychologie	ميكروبسيكولوجيا
Minerai	رِكاز، خامة معدن
Minéral	حجريّ، معدنيّ
Minéralisant	مُمَعدِن
Minéralisation	مَعْدَنَة
Minéralisé	ممعدَن
Mollesse	رخاوة
Mou	رخو
Mythe	أسطورة

Neptunisme	نبتونيّة (نزعة)
Objectif	موضوعيّ
Objet	موضوع، شيء
Onirique	حلميّ
Onirisme	حُلُميّة (نزعة)
Origine	أصل
Pancalisme	جمالويّة (نزعة)
Paysage	منْظر
Perception sensible	إدراك حسيّ
Pesanteur	ثقالة
Phantasme	استيهام
Phénoménologie	ظاهراتيّة، فينومنولوجيا
Philosophie du contre	فلسفة الضدّ
Philosophie du vers	فلسفة الانتحاء
Pittoresque	خلاّب
Plasticité	تشكّليّة
Plastique	متشكّل، قابل للتّشكيل
Postulat	مسلّمة
Primitif	بدئيّ، بدائيّ
Primitivité	بدئيّة، بدائيّة
Principe	مبدأ، عنصر، مكوّن، مفعول، علّة
Profondeur	عُمق
Psychologie ascensionnelle	نفسيّة صعوديّة
Qualités	كيفيّات
Récurrence	تواتُر

Réel, réaliste	واقعيّ
Réel, réalité	واقع
Rêverie	حلم يقظة
Rhétorique	بلاغة
Rituel	طقس (شعيرة)
Romantisme	رومنطيقيّة
Rythmanalyse	تحليل إيقاعيّ
Schéma	ترسيمة، خُطاطة
Scoptophilie	بصّ (نزعة ال)
Sensation	إحساس
Sensibilité	حساسيّة
Sensible	حسيّ، مدرَك حسيّاً
Solide	صلب
Solidité	صلابة
Songe, rêve	حلم
Subjective	ذاتيّ
Sublimation	تصعيد
Substance	مادّة، جوهر
Sujet	ذات، فاعل
Sur-ça	هو أعلى
Surdétermination	تحدّد تضافريّ
Surdéterminé	محدّد بشكل تضافريّ
Surénergétisme	ما فوق طاقيّة (نزعة)
Surexistentialisme	ما فوق وجودية
Sur-moi	أنا عليا

Symbole	رمز
Symbolisme	رمزيّة
Symbolisme matérielle	رمزية ماديّة
Systématique	مُنتَظَم (اسم لا صفة)، نسَقيّة
Tellurique	أرضيّ
Temporalité	زمنيّة
Temps	زمان
Tonalisation	تقوية حدّة (الكيفيّات أو الألوان)
Totalité	كليّة
Transcendance	تعالي
Transcendant	مُتَعالٍ
Transmutation	تحوّل
Universel	كلّيّ، شامل
Vécu	مَعيش
Végétalisme	نابِتيّة (خاصيّة الإنبات)
Vertu	فضيلة
Vertu	قوّة، قدرة، مفعول
Visible	مرئيّ
Vision	رؤية
Volcanisme	بركانيّة
Volontarisme	إرادويّة، نزعة إراديّة

نبذة عن المؤلِّف

وُلد غاستون باشلار في 1884 في بلدة بارْ سور أوب Bar-sur-Seine في شرق فرنسا وتوفّي بباريس في 1962. نشأ في كنف عائلة متواضعة الموارد، وعمل منذ مطلع شبابه في دائرة البريد والبرق، مواصلاً في الأوان ذاته دراسته، بمفرده أغلب الأحيان فهو معروفٌ بعصاميّته. علّم الفيزياء والكيمياء ثمّ الفلسفة والعلوميّات في المدارس المتوسّطة في بلدته الأصليّة، ثمّ عُيّن أستاذاً في جامعة ديجون، قبل أن يشغل في جامعة السوربون كرسيّ تاريخ العلوم وفلسفتها من 1940 إلى 1954. هكذا خاض تجربة معرفيّة مزدوجة فكان أحد أعلام الإبستمولوجيا الفرنسية والعالمية وكذلك فيلسوفاً جدّد فهمنا لعمل الخيال في علاقته بالمادة كما تتجلّى في لغة الشعراء. ترك في مجال العلوميات كتباً مهمّة منها «تكوّن الفكر العلميّ» (1938) و«الفكر العلميّ الجديد» (1934)، و«فلسفة اللّا» (1940). أمّا كتبه في قراءة الشعر من خلال ارتباطها بالخيال المادّيّ والعناصر الأربعة فقد مارست تأثيراً كبيراً على النقد الجديد، ومن أهمّها «التحليل النفسيّ للنّار» و«الماء والأحلام» و«الهواء والأحلام» وعمله عن الخيال الماديّ للأرض، تصدر ترجمته في هذه السلسلة في كتابين.

نبذة عن المترجم

قيصر الجليديّ باحث وأستاذ تونسيّ حاصل على الأستاذيّة في الفلسفة ثمّ على الدكتوراه في الفلسفة. وعلّم عدّة سنوات في السّلك الثانويّ، وعلّم منذ 2007 في المعهد العالي للفنون الجميلة بنابل، ويعلّم منذ 2017 في كلّية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس. وهو عضو ناشط في الجمعية التونسية للدراسات الفلسفية ومؤسّسات بحثيّة أخرى. نشر أبحاثاً عديدة في الدوريّات العلميّة والأكاديميّة في موضوعات لها صلة بالفنّ والفلسفة الإسلاميّين وبالفلسفة الغربيّة، منها «العنف: المطلق والتاريخيّ» و«مفهوم الإنسان عند أحمد مسكويه» و«الإرث الأفلاطونيّ في الفنون العربية الإسلاميّة» و«الجماليّات والأفكار لدى هيغل» و«باشلار ناقداً لفرويد: العقلانية المفتوحة ودحضها للعقلانية الاختزالية» و«مقاربة أوّلية لجمالية ابن خلدون» وسواها. وقد ترجم كتابي غاستون باشلار («الأرض وأحلام يقظة الإرادة» و«الأرض وأحلام يقظة الراحة») ومنتخبات لعدد من الشعراء الفرنسيّين.

الأرض وأحلام يقظة الإرادة

بحث في خيال القوى

لقد عزمنا على تقسيم بحثنا إلى كِتَابَيْن، إذ تفطّنا خلال تَقَدُّم هذا البحث إلى الأثَـرِ الواضح جدّاً لِحَرَكتَـيْن أمكن التمييزُ بينهما بشـكل صريح بفضل التحليل النفسيّ: الانفتاح والانطواء، بحيث يظهرُ الخيال في الكتاب الأوّل بالأحرى عـلى أنّه منفتحٌ ويظهـر في الثاني على أنه مُنطوٍ. وسـنلاحق في الكتاب الأوّل على وجه الخصـوص أحلام اليقظة الفاعلة التي تدعونا إلى الفعل في المادّة. وفي الثاني، سينسـاب حلم اليقظـة على طول مُنحدرٍ أكثر أُلْفَة، ويقتفي هذا التراجعَ الذي يقودنا إلى المآوي الأولى التي تُبرِز أهمّية كلّ صور الحميميّة. وبصورة عامّة ستكون لنا ثنائية العمل والراحة.

ولكن ما إن قُمنا بتمييز قاطع جدّاً حتّى كان علينا أن نتذكّر أنّ أحلام يقظة الانطـواء وأحلام يقظة الانفتاح نادراً ما يكون بعضها مُنفصلاً عن بعض.

وأخيراً، فإنّ كلّ الصّور تتشـكّل بـين القُطبين، وهي تعيـش جدليّاً من إغـراءات الكون ويقينيات الحميميّة. إنّنا نُنجـز عملاً مصطنعاً إذا لم نُعطِ للصّـور حركتهـا المزدوجة للانفتـاح وللانطـواء، وإذا لم نقـم بإبراز ازدواجيّتهـا. يجـب على كلّ صـورة، ومهما يكن الجزء الـذي تكون فيه الدراسـة، أن تتلقّى إذن كامل قيَمها. فأجمل الصّور هي تلك التي تكون في أغلب الأحيان بؤَراً للازدواج.

غاستون باشلار

السعر 110 دراهم







